

ERWIN PANOFSKY

I D E E A



ERWIN PANOFSKY
IDEEA

2. verbesserte Auflage
Verlag Bruno Hessling
Berlin, 1960

Toate drepturile asupra acestei versiuni sint rezervate
Editurii UNIVERS

IDEEA

Contribuție
la istoria teoriei artei

ERWIN PANOFSKY

Traducere
din limba germană
și prefață:
AMELIA PAVEL

Traducerea
textelor exemplificative
din *Note* și *Apendice*:
ȘERBAN MIRONESCU

București, 1975
Editura UNIVERS



PREFAȚĂ

Atunci cînd, în 1924, apărea, în editura G. B. Teubner din Berlin și Leipzig, volumul *Ideea*, autorul Erwin Panofsky era un nume impus în istoria și teoria artei din Europa *. Publicase în 1915 *Düvers Kunsttheorie* (*Teoria lui Dürer despre artă*), în 1922 *Atitudinea lui Dürer față de Antichitate*, și „*Melancolia*” lui Dürer în 1923. Panofsky a optat pentru o istorie a artei gîndită teoretic, în spiritul acelei „Kunstwissenschaft” — știința artei — disciplină care a asigurat fala cercetării germane de la finele veacului al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea. De la Jacob Burckardt, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Carl Justi, Georg Simmel, la Wilhelm Worringer, Julius von Schlosser, Fr. Wickhoff, Max Dvóřak, Max Friedländer, pretutindeni întîlnim deschiderea de orizont către istoria culturii. Prin ea istoria artelor devine o „disciplină umanistă” (acesta este — în mod semnificativ — chiar titlul unui studiu al lui Panofsky, introducere la volumul *Meaning in the visual Arts* (*Semnificația în artele vizuale*) și după expresia lui Bernard Teyssèdre, un instrument spre organizarea „haosului documentelor culturale” într-un „cosmos al culturii”. În opera istorică și teoretică a lui Panofsky, această destinație umanistă a cercetărilor de specialitate — ideea că sensurile adînci ale operei de artă și ale creației artistice în general depășesc de fapt zonele artei — a devenit însuși simburile sistemului său de gîndire și al inovațiilor care i-au definit metoda, azi una din principalele direcții ale cercetării în domeniu: metoda iconologică. În esența ei, într-adevăr, această metodă, concretizată ca moment de vîrf în *Studies of iconology* (1939), dar întrevăzută și practică cu mult înainte, prin propunerea unei analize pe straturi de semnificații ale operei de artă, accentua în mod programatic prioritatea ierarhică a „stratului al treilea”, cel care cuprinde „semnificațiile intrinsece, conținutul, care constituiesc universul valorilor

* Erwin Panofsky s-a născut la 30 martie 1892, la Hanovra. A predat istoria artei la Universitatea din Hamburg, iar începînd din 1931, alternativ și la Universitatea din New York. Excluz din învățămînt în 1933, de către naziști, s-a stabilit în S.U.A., unde a fost numit în 1935 conducător al Institutului de cercetări din Princeton. Personalitate cuceritoare, conferențiar strălucit, profesor înconjurat cu adorație de generațiile tinere pe care nu pregeta să le ajute, a întemeiat una din cele mai fecunde și apreciate direcții ale cercetării în istoriografia modernă a artei. Moare în 1968.

simbolice", adică al „tendențelor esențiale ale spiritului omenesc", încarnate, într-o epocă istorică dată, prin „teme și concepte specifice" operelor ei de artă. Prin urmare, demersul istoricului de artă este de la sine înțeles teoretic, el avînd drept țel superior descifrarea sistemului de valori umane, estetice și extraestetice laolaltă, care fac, din creația ca și din trăirea artei, experiențe umane esențiale. „Sarcina principală a unui istoric, scria Panofsky, este aceea de a gândi." Această declarație, desigur de principiu, dar care nu a rămas niciodată la stadiul de principiu în activitatea lui Panofsky, a fost magistral susținută de o concepție cuprinzătoare, din care nici unul din domeniile științelor umane nu lipseau: nici cele tradiționale, nici altele de prestigiu mai recent ca antropologia, semiotica, cibernetica. O adevărată artă în a realiza convergența celor mai divergente elemente spre un centru de preocupare din care apoi să reiradiază noi și noi semnificații, pe multiple planuri ale spiritului, dă analizelor lui Panofsky, cu toată aparența lor uneori prea pronunțat stufoasă, inbranlabila coerență a argumentării în favoarea leit-motivului gândirii sale estetice: unicitatea operei de artă, în rolul ei de „autorevelație" a unei atitudini fundamentale față de lume și viață".

Acest leit-motiv este prezent în întreg șirul lucrărilor lui Panofsky, care se ridică la aproape 160 de titluri — studii care iau în discuție sub foarte variate modalități cîteva din conceptele și problemele de bază ale istoriei și teoriei de artă, cum ar fi conceptul de stil, conceptul de voință de artă — ambele dominante ale gândirii estetice, în special germane, la începutul veacului; apoi conceptul „timpului istoric" în care se include și mult debătută problemă a generațiilor. Se adaugă la acestea studiul unor concepte în aparență mai localizate la anume zone de cercetare istorico-teoretică în domeniul artei, cum ar fi conceptul de perspectivă, analizat de Panofsky în celebrul studiu *Die Perspektive als symbolische Form (Perspectiva ca formă simbolică — 1927)*, și conceptul de „proporție" în *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbildung der Stilentwicklung (Evoluția teoriei proporțiilor ca reflectare a evoluției stilurilor — 1921)*, concepte ridicate însă prin pluridimensionalitatea interpretărilor lui Panofsky la rangul unor concepte de bază ale gândirii estetice. Această generalizare — cu întreg registrul larg de variații posibile — a unor elemente constitutive pentru arta de viziune tradițională (în sensul care ar opune-o tipurilor de viziune foarte modernă) ne permite să identificăm în Panofsky, din punctul de vedere al adeziunii estetice și al gustului artistic, un umanist de formație și opțiune clasică, un susținător al valorilor umane permanente, în care încrederea lui se afirmă — prometeic și faustic laolaltă — nelimitată.

Identificarea acestei adeziuni, sub aspectul înclinărilor preferențiale de ordin artistic, este cu atât mai semnificativă, cu cât Panofsky, pe de altă parte, prin mai multe trăsături ale gândirii sale, se înscrie în vizibilă corespondență cu unele curente ale artei și gândirii artistice din primele decenii ale veacului. S-ar putea chiar preciza că este vorba de o corespondență cu expresionismul, ale cărui laturi esențial umaniste Panofsky le-a încorporat. Concepția lui, cuprinzând ecouri hegeliene despre personalitatea artistică, privită ca încoronare supremă *activă* a valorilor umane existențial-filozofice, ideea că o cercetare metodologică își găsește condiția, „binecuvîntarea“, în starea de tensiune permanentă, impusă de însuși fenomenul de „trăire“ a artei, de „experiență“ a artei, care determină o stare de veghe specifică asupra raporturilor dintre obiect și subiect în sfera estetică; apoi, concepția despre unitatea operei care absoarbe victorioasă forțele antagoniste decisive ale semnificațiilor ei, și nu le „rezolvă“ în ordinea unei cauzalități; ca și funcția de concentrare expresivă pe care o acordă operei ca simbol estetic al unor realități extraestetice vitale — se leagă toate de spiritul expresionist care a dominat, în perioada anilor 1905–1920, mișcarea artistică europeană. Trebuie să subliniem faptul că această sincronizare, în profunzimea gândirii teoretice, cu arta epocii, este cu atât mai simptomatică pentru autenticitatea prezenței lui Panofsky în epoca sa, cu cât nici nu provine din practica artei contemporane cu el. Obiectul de studiu, care constituie pentru Panofsky sursa de argumentare a gândirii lui teoretice, se oprește în general la secolul al XVII-lea; dar felul de a înțelege și de a interpreta fenomenele din trecut poartă însemnele celei mai acute modernități. Conștiința acestei adevărate misiuni a istoricului apare net în studiul *Timpul istoriei*. Se spune acolo că, „în ansamblul său, universul istoriei trebuie privit ca o lume omogenă și ordonată, dar că această ordonare este de fapt o operație *ex post*, care poate fi realizată numai prin reancorarea unor sisteme relaționale, istoric calificate în cursul timpului natural omogen, și prin extinderea spațiului omogen“. „Sistemele relaționale“ despre care vorbește Panofsky sînt instrumentele ce îi permit să aplice valabil și la alte epoci teoretizări cu sursă în concretul istoric al unei epoci date.

În volumul *Ideea*, operă de tinerețe, apărută în 1924 și retipărită integral și fără modificări în 1964, se află, în embrion, principalele puncte de plecare ale metodologiei lui Panofsky. S-ar putea ca acesta să fie și motivul pentru care Panofsky a ținut, așa cum o mărturisește în prefața ediției recente, ca lucrarea să apară absolut nemodificată, deși precizează că, de la data apariției cărții, multe împrejurări s-au schimbat, stadiul cercetărilor fiind cu totul altul și chiar propriile puncte de vedere ale autorului în multe

privințe diferite. Cartea-„eseu“, cum o numește Panofsky în prefața ediției originale, a fost inspirată de o conferință ținută de Ernst Cassirer la Biblioteca Warburg, centrul de studiu umanistic, animat de pasiunea științifică a lui Aby Warburg și Fritz Saxl. Conferința era intitulată *Die Idee Des Schönen in Platos Dialogen* (*Ideea de frumos în dialogurile lui Platon*) și oferea o analiză sistematică a conceptului de frumos. Această analiză l-a făcut pe Panofsky să întrevadă și necesitatea unei analize care să urmărească evoluția istorică a conceptului de frumos. Schița inițială, prin multiplele note adăugate și, în cadrul acestora, prin imensele digresiuni socotite de autor indispensabile pentru argumentarea punctelor sale de vedere, a devenit astfel o carte al cărei destin a fost strălucit. *Ideea* este o carte care a marcat o epocă în gândirea teoretică despre artă și poate că n-ar fi exagerat să se afirme că, mai mult încă decât o carte de seamă în bibliografia lucrărilor lui Panofsky, *Ideea* reprezintă în viața teoriei de artă un moment de recucerire a pozițiilor filozofice, destinate să încununeze cercetarea istorică a operei și a procesului de creație artistică sub toate laturile lor. Mai ales a procesului de creație, care, în toată perioada de glorie a cercetării psihologice și a psihologismului în general a ajuns să deplaseze atenția istoricilor, teoreticienilor și chiar a artiștilor, de la operă spre demersul creator: istoria gândirii acestui demers va fi supusă de Panofsky unei inserțiuni în istoria filozofiei și unei operații de obiectivare care să determine restabilirea unui echilibru între interesul pentru operă și interesul pentru procesul de creație.

Acestui interes generalizat pentru procesul de creație, interes care a avut — și are încă — intense ecouri în arta contemporană, i s-a integrat și spiritul în care și-au desfășurat cercetarea atât Panofsky, cât și alți istorici și teoreticieni ca Lionello Venturi, Matteo Marangoni, Fritz Saxl, Max Dvóřak, cu toții preocupați în egală măsură de obiectul cercetării ca și de procesul metodologiei ei. O permanentă reflexie, un permanent autocontrol al mersului gândirii, crea cea „stare digresivă“, de care Panofsky era perfect conștient, tratând-o cu o binevoitoare autoironie, și care s-a manifestat pentru prima oară în toată amploarea ei în *Ideea*.

Purtind ca subtitlu *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (*Contribuție la istoria conceptelor în teoria mai veche de artă*), *Ideea*, deși relua o metodă deja schițată în *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbildung der Stilentwicklung* și repropunea istoria paralelă a unui concept și a mediului lui concret de dezvoltare, are în contextul operei lui Panofsky un loc aparte. Este lucrarea cea mai abstract-teoretică dintre toate și în același timp cea mai preocupată de a se urmări pe ea însăși în demersul metodologic. Prin studiul evoluției unui concept ca *ideea*, numai indirect legat de creația artistică, Panofsky pătrundea în miezul cel mai ascuns al

raporturilor dintre artă și filozofie, așa cum acestea s-au conturat în interiorul gândirii estetice a umanismului greco-latin. Cercetarea lui Panofsky se întinde pe o perioadă cuprinsă între Antichitatea greacă și pînă la ceea ce el numește „clasicismul” european, încheindu-și eseu cu un capitol consacrat binomului aparent antinomic — Michelangelo și Dürer. La propriu vorbind, însemnele conceptului studiat există istoricește ca atare numai în perioada abordată; din acest punct de vedere, cercetarea lui Panofsky își învederează legitimitatea istorică. Problemele la care ajunge datorită digresiunilor depășesc însă cu mult zona strict istorică și incită inevitabil la studiul tipologic al experienței raportului dintre imaginea interioară, „modelul” exterior și limbajul artistic. Panofsky este conștient de această transgresare. Neîncetatele reveniri comparative o dovedesc, după cum o dovedește și preocuparea lui de a susține, dincolo de variațiile conceptului de „idee” în sensul platonician care i-a marcat debutul, esența lui umanistă activă, în sensul modern al cuvîntului. Această esență umanistă Panofsky o descoperă chiar în faptul care constituie contribuția cea mai de seamă a cărții *Ideea*, și anume în concluzia că acea condamnare a artei, pe care întreaga tradiție a cercetării filozofice o identifica în gândirea lui Platon, era numai parțial adevărată, bogata descendență a ramurii estetice a acestei gândiri venind în sprijinul părerii că substanța profund etică a gândirii platoniciene nu putea să excludă eficiența armonizatoare și edificatoare a frumosului. De aceea putem întîlni, chiar în introducerea volumului *Ideea*, următoarea frază-program: „... căci după cum Platon face deosebirea, în toate domeniile vieții — și mai ales în domeniul filozofiei — între activitatea autentică și cea falsă, între cea justă și cea nejustă, tot astfel — atunci cînd este vorba de artele plastice — el opune reprezentanților, de atîtea ori disprețuiți, ai acelei *μιμητικῆ τέχνης* (arta imitativă), care nu știu altceva decît să imite aparența materială a lumii corporale, pe acei artiști care — atît cît este posibil în cadrul unei activități desfășurate în realitatea empirică — încearcă să realizeze în opera lor „ideea”, și a căror lucrare poate chiar să folosească drept «paradeigma» («model») pentru cea a legiuitorului”.

Acest substrat de valoare etică — în sens uman-istoric și nu în sens abstract — este urmărit de Panofsky la toți urmașii interpretării platoniciene a *ideii*.

Pentru Platon concepția despre funcția *ideii*, ca realitate obiectivă, existentă într-un univers superior celui pe care-l percepem prin simțuri, realitate-model prin desăvîrșirea ei, chiar înainte de a fi prezentă în spiritul omenesc, evolua, tinzînd spre stabilirea unei legături între cele două realități: lumea sensibilă devenind în ultima fază a gândirii platoniciene nu numai un reflex al *ideii*, ci un univers plăsmuit după modelul *ideii*. Această evo-

luție face să intervină elementul activ cu implicații estetice multiple, de unde Panofsky, cu o inepuizabilă subtilitate, alege elementele care nuanțează modern gândirea platoniciană despre artă, înclinând balanța preocupărilor spre problema creativității. Atunci când trece la studiul destinului aceleiași concept de *idee* în gândirea lui Aristotel, felul în care este pus în valoare sensul uman al metafizicii aristotelice — așa cum a fost denumită, „metafizică a organismului biologic” — ne arată cit de înrădăcinată este în gândirea lui Panofsky convingerea despre capacitatea de centralizare polisemantică, pe care o are valoarea estetică. Și în cazul lui Aristotel, implicația estetică, deosebit de ispititoare pentru o structură mentală ca cea a lui Panofsky, înclinată spre interpretarea simbolică, se îndreaptă către aceeași direcție activă, care surprinde semnificații speciale în mișcarea de încarnare a formei — adică a imaginii interioare sălășluind în spiritul artistului — prin materia la început informă, dar care se „formează”, devenind formă. O schiță de sinteză între cele două modalități de gândire — platoniciană și aristotelică — este identificată în *Oratorul* lui Cicero, lucrare mai puțin aprofundată pînă la Panofsky, din punctul de vedere al substanței filozofico-estetice. La Cicero este astfel subliniată semnificația conceptului de *idee*, ca formă gândită din care își extrage vocația de a fi operă de artă și creație artistică, sau, cum spun unii comentatori, „expresie artistică”, ceea ce pare a contribui la confirmarea interpretării lui Panofsky în sensul unui punct de plecare al umanismului artistic activ din chiar sinul gândirii celei mai contemplative. Firul acestei interpretări capătă un relief deosebit în paragraful consacrat gândirii lui Plotin și în capitolul despre evoluția conceptului de idee în Evul Mediu. În atitudinea lui Plotin față de artă, Panofsky deosebește nu numai noua demnitate pe care filozoful o acordă artei, ci mai ales felul în care o face. „Așa cum frumosul natural constă, pentru Plotin — scrie Panofsky — în faptul că ideea transpare prin materia modelată după chipul ei, dar niciodată pe deplin modelabilă, tot așa frumosul artistic constă în faptul că o formă ideală este „transmisă” materiei și, învingîndu-i inerția, o însuflețește, mai bine spus, încearcă s-o însuflețească. Prin urmare, arta duce aceeași luptă ca și Noûs-ul — lupta pentru victoria formei asupra a ceea ce e lipsit de formă — și este interesant de observat cum, sub acest aspect, distincția aristotelică dintre „ὑλη” și „εἶδος” (căci această distincție este aristotelică) dobîndește un înțeles cu totul nou”. Însuși vocabularul lui Panofsky se înscrie în această interpretare, care scoate la iveală pe plan estetic valențele creative ale conceptului de idee în neoplatonism ca și în filozofia medievală.

Noțiunea de creație în această filozofie este urmărită de Panofsky în conexiunile ei cu teoria ideilor, în raport cu aspectele diferite pe care con-

ceptul creației în sens teologic și, pornind de la el, conceptul creativității în general, le va lua la Augustin, la Toma din Aquino, Duns Scot și Bonaventura. La Plotin, Panofsky relevă faptul că „astfel confruntarea dintre formă și materie dobîndește în gândirea lui Plotin, care prin «εἶδος» nu înțelege numai forma în sens aristotelic, ci și ideea în sensul platonician, caracterul unei lupte între putere și non-putere (care acționează ca rezistență în fața puterii), între frumos și urît, între bine și rău“. Accentul etic este evident, după cum este evident și în observația că pentru Plotin „răul ca atare“ stă în non-existență, în caracterul „pur negativ, steril și ostil“ al materiei neîmplinite prin formă și care, neputînd fi pînă la capăt modelată de formă, „condamnă artelă la un destin tragic, ce constă în a mîna privirea interioară a omului mereu dincolo de aceste imagini sensibile, adică de a-i deschide o perspectivă spre lumea ideilor și în același timp a i-o voala“. Dialectica acestor contradicții este studiată în aspectele ce le-au luat în gândirea medievală, cu egale eforturi de a scoate la lumină rolul aceluia „optimism cosmic“ care, în personalismul teologiei creștine, a permis artei și noțiunii de creație artistică să se îndrepte încă din Evul Mediu spre idealurile renașcentiste, deși condamna, în principiu, valorile sensibilului sau le acorda un loc inferior.

Ar fi suficient să cităm următoarea frază revelatoare pentru felul în care Panofsky își urmărește argumentarea: „«Naturalismul» goticului tîrziu și «realismul» secolelor al XIV-lea și al XV-lea își găsesc în filozofia scolastică paralele deosebit de semnificative, dar nu o caracterizare explicită conceptual sau vreo recunoaștere. Iar teza că arta (pe cit este posibil) «imită» natura — sau mai bine spus lucrează după natură — este concepută, ca și mai înainte la Aristotel, numai în înțelesul stabilizării unui paralelism și nu în sensul unei relaționări“. Cităm aici și recenta interpretare a lui Otto von Simson: „M. Dvóřák și E. Panofsky (în Ideea sa) erau de părere că filozofia nu oferă o paralelă posibilă pentru acest „naturalism gotic“. W. Hübener elimină această teză și ne arată că, pe lângă Toma din Aquino, în ale sale *Questiones de Veritate*, și alți autori ai scolasticii tîrzii se referă la un text din scrisorile către Lucilius ale lui Seneca, după care, pentru conceptul formal al Ideii, apare total indiferent dacă este vorba despre un obiect exterior (artistului), obiect real perceptibil, sau despre o elaborare a spiritului. Seneca explicitează acest gînd prin exemplul unui portret. Se poate astfel spune că, pentru prima oară, reprezentarea fidelă a naturii devine temă vrednică de a se încarna în imagine plastică și din punctul de vedere al metafizicii (Otto v. Simson, *Das hohe Mittelalter, Propyläen geschichte*, VI, Berlin, 1972, p. 14). Iar în încheierea capitolului referitor la Evul

Mediu, Panofsky citează definiția lui Dante, ca rezumind concepția medievală despre artă: „Arta se realizează pe trei trepte: în spiritul artistului, în unealtă și în materie, care prin artă își dobîndește formă“. Este o definiție care aruncă o semnificativă lumină asupra unora din sursele metodologiei iconologice a lui Panofsky. Inversate cele trei trepte invocate de Dante sînt în esență aceleași cu cele trei trepte de semnificații pe care Panofsky le deosebește în structura operei de artă.

Nu trebuie, firește, să considerăm argumentarea umanistă a lui Panofsky ca unilineară. Demersul gîndirii lui este plin de meandre și rezerve, mereu căutător de contraste, dar tocmai prin aceasta mai convingător și mai sigur. După cum în filozofia medievală căuta elementele apte de a stimula o creație artistică apropiată totuși de realitate, tot astfel îl întîlnim căutînd în gîndirea Renașterii acele elemente care vor asigura amploarea realismului acesteia, depășirea lui. „Paralel cu această idee a imitației, scrie Panofsky, care conținea, dacă este privită sub aspectul ei postulatativ, cerința unei exactități formale, se dezvoltă, în literatura despre artă a Renașterii, la fel ca și în literatura despre artă a Antichității, ideea de depășire a naturii, depășire care se realizează mai întîi prin faptul că « fantezia » liberă creatoare este în stare să ducă fenomenele dincolo de posibilitățile lor de variație naturală, ba chiar să plămuiască și creaturi cu totul noi, cum ar fi centaurii și himerele — ea se realizează apoi, și mai ales, prin acțiunea mai puțin « inventivă » decît selectivă și amelioratoare a rațiunii artistice“.

Analiza aprofundată pe care Panofsky o face, prin intermediul scrierilor lui Federigo Zuccari și Gian Paolo Lomazzo asupra conceptului de „raționalism metafizic“, dezvoltat de la finele secolului al XVI-lea la mijlocul secolului al XVII-lea în gîndirea estetică, reușește să distingă cu claritate multiplele ecouri care s-au interferat în constituirea acestui concept: elemente neoplatoniciene, elemente medievale, ecouri din teoria metafizică a luminii, ecouri din etica platoniciană. Confruntînd gîndirea estetică a acestei epoci, în lumina teoriilor analizate, cu arta manieristă, și în special cu portretistica manierismului, Panofsky conchide că, după perioada în care conceptul de idee se încarnase tot mai mult în cel al „fanteziei creatoare“, în capacitatea „geniului“ de a corespunde pe plan uman cu „creatorul divin“, în epoca manierismului, „despărțit de natură, spiritul uman se refugiază în divinitate, cu un sentiment în egală măsură de triumf și neajutorare, care se oglindește în fizionomiile și gesturile de o mîndrie tristă ale portretelor manieriste, sentiment pe care și contra-reforma nu face decît să-l exprime într-un alt mod“.

Înceindu-și cercetarea cu perioada clasicismului și cu capitolul consacrat anume lui Michelangelo și Dürer, Panofsky ține parcă să sublinieze în felul acesta în mod special importanța metamorfozelor suferite de conceptul de „idee“ la unul din punctele de răscruce ale artei europene. Dintre aceste metamorfoze cea mai importantă este desigur cea a „conexării dintre conceptul de idee și conceptul de inspirație artistică“, conexare ducând în gândirea artistică modernă la crezul că „semnele adevăratului dar artistic stau nu în exactitate și frumusețe, ci în plenitudinea creatoare infinită, care plăsmuiește mereu ceea ce este unic și nu a mai existat vreodată“.

Recăpătînd astăzi o nouă actualitate prin interesul pe care-l poate avea pentru arta contemporană, lucrarea lui Panofsky, cu tot caracterul ei abstract și speculativ, va putea descoperi cititorilor noștri arta lui Panofsky de a da viață istoriei ideilor. Cartea aceasta ilustrează, poate mai mult decît oricare dintre operele istoricului, acel citat dintr-o scrisoare a lui Marsilio Ficino pe care Panofsky îl prețuia în mod deosebit:

„Istoria este necesară nu numai pentru a ne face viața agreabilă, dar și pentru a o investi cu semnificații morale. Lucrurile muritoare dobîndesc, prin istorie, nemurire: cele absente devin prezente: lucrurile vechi întineresc din nou, iar tinerii capătă maturitatea celor vîrstnici“. Sînt gînduri pe care Panofsky însuși le-a confirmat printr-o activitate condusă de ceea ce considera a fi idealul științelor umane: „a ajuta la dobîndirea înțelepciunii“.

AMELIA PAVEL

INTRODUCERE

PLATON, care a fundamentat sensul și valoarea metafizică a frumosului într-un mod valabil pentru toate timpurile și a cărei teorie a ideilor a dobândit tot mai multă importanță pentru estetica artelor frumoase, nu a reușit totuși să fie în același timp și un judecător pe deplin obiectiv față de aceste arte. Desigur, ar însemna să mergem prea departe dacă am desemna filozofia platoniciană drept categoric „ostilă artei” și am voi să afirmăm că a contestat cu totul pictorului ca și sculptorului capacitatea de a contempla „ideile”¹; căci după cum Platon face deosebirea, în toate domeniile vieții — și mai ales în domeniul filozofiei — între activitatea autentică și cea falsă, între cea justă și cea nejustă, tot astfel — atunci când este vorba de artele plastice — el opune reprezentanților, de atâtea ori disprețuiți, ai acelei μιμητικῆ τέχνης*, care nu știu altceva decât să imite aparența materială a lumii corporale, pe acei artiști care — atât cât este posibil în cadrul unei activități desfășurate în realitatea empirică — încearcă să realizeze în opera lor „ideea”, și a căror lucrare poate chiar să folosească drept „paradeigma”** pentru cea a legiuitorului: „Atunci (adică după curățirea pânzei și schițarea liniilor principale) — se spune despre acei pictori, pe care limbajul platonician ne permite să-i denumim « poetici » sau « euristici » — ei își lasă adesea privirea să zăbovească când de o parte, când de alta, adică cercetează tot ceea ce este cu adevărat drept, frumos, rezonabil și altele asemenea, și totodată ceea ce oamenii doar consideră ca atare, după care, prin amestecul și îngrămădirea materialelor, reușesc să redea chipul omenesc, lăsându-se conduși în concepția lor asupra acestui chip de ceea ce Homer numea, în vremea când se afla printre oameni, divin și asemănător zeilor”². Rămîne totuși justificată, în ciuda acestor puncte de vedere și a altora asemănătoare³, părerea că filozofia platoniciană

* Arta imitativă.

(Aici și în continuare notele marcate cu asterisc aparțin traducătorului.)

** Paradigmă, model, prototip.

poate fi denumită, dacă nu chiar *ostilă* artei, totuși *străină* de artă, și este lesne de înțeles că mai toți urmașii — și îndeosebi Plotin — au dedus din numeroasele atacuri ale lui Platon împotriva artelor mimetice o condamnare generală a artelor plastice. Într-adevăr, întrucât Platon aplică, drept criteriu valoric, realizărilor sculpturii și ale picturii conceptul, în esență străin de ele, al adevărului cognoscibil, adică al concordanței cu lumea „ideilor“, sistemul lui filozofic nu lasă loc unei estetici a artelor plastice ca domeniu spiritual sui-generis (de fapt, o despărțire principială a sferei estetice de cea teoretică și etică nu s-a produs înainte de secolul al XVIII-lea), și ajunge în chip necesar să restrângă foarte mult cercul acelor fenomene artistice pe care, din punctul său de vedere, le-ar putea accepta. Dar chiar din perspectiva acestui cerc îngust, artei nu-i poate reveni decât o valoare condiționată. Dacă misiunea artei ar fi „adevărul“ în sensul „ideilor“, ceea ce ar însemna că intră oarecum în concurență cu *cunoașterea rațională*, atunci ar rezulta în mod inevitabil că rostul artei este să reducă universul vizibil la forme generale, imuabile, veșnic valabile, renunțând la aspectele de individualitate și originalitate, după care ne-am obișnuit să apreciem gradul de perfecțiune al realizărilor artistice (de aceea Platon opune în mod consecvent nedisciplinatei arte grecești arta „legiferată“ a Egiptului, ale cărei opere, cu zece mii de ani în urmă, nu ar fi fost nici mai urite, nici mai frumoase decât în prezent, fiind lucrate în același stil) ⁴. Dar chiar și atunci când, în limita putințelor umane, această reducere ar fi obținută, opera de artă tot nu poate pretinde un rang mai înalt decât cel al unui εἶδωλον*, care, cu toată exactitatea aparentă, rămîne totuși în multe privințe în contradicție cu „ideea“ sa și nu este capabilă să se apropie de ea mai mult decât un ὄνομα**, cu ajutorul căruia filozoful, împins de nevoie, ajunge să-și exprime părerile⁵. Astfel, valoarea unei creații artistice nu se determină altfel decât valoarea unei cercetări științifice, ea fiind pentru Platon proporțională cu gândirea teoretică, îndeosebi matematică, investită în ea ⁶, iar cea

* Simulacru, imagine.

** Nume, cuvînt.

mai mare parte din ceea ce a fost întotdeauna și este socotit și azi drept artă, și încă mare artă, intră pentru el în sfera conceptului de *μιμητική τέχνη*, împotriva căruia, în cartea a X-a din *Statul* și în *Sofistul*, a lansat renumitele-i verdicte de condamnare: artistul sau creează, în cel mai bun caz, niște copii conștiincioase, care, în înțelesul unei *μίμησις εικαστική* *, redau conținuturile realității perceptibile pe calea simțurilor, dar numai conținuturile realității perceptibile pe calea simțurilor, în mod corespunzător lucrurilor — și în acest caz artistul se mulțumește cu un duplicat inutil al universului de aparențe ⁷, care la rîndul lui e doar o imitație a „ideilor“; sau el dă naștere unor imagini iluzorii, nevrednice de încredere, care, în sensul unei *μίμησις φανταστική* **, micșorează ceea ce e mare și măresc ceea ce este mic, pentru a induce în eroare ochiul nostru imperfect ⁸ — în acest caz, produsul artei face să crească în sufletul nostru confuzia și, ca valoare de adevăr, rămîne chiar și în urma universului de aparențe, un *τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας* *** ⁹. După cum se spune într-o cunoscută poezie a lui Ioannes Tzetzes, Fidias, ca *ὀπτικός* și *γεωμέτρης* ****, ținînd seama de micșorarea aparentă a dimensiunilor obiectelor aflate la mare înălțime, a dat Atenei sale proporții obiectiv inexacte, și tocmai prin aceasta a cîștigat victoria asupra lui Alcamene.¹⁰ Pentru Platon această operă ar fi fost un model al acelei pseudoarte, care — ca și cum acuzația s-ar referi în mod expres la Atena lui Fidias — este învinuită că, ținînd seamă de modificările de perspectivă, se străduiește să redea nu *τὰς οὐσας συμμετρίας*, ***** ci *τὰς δοξούσας εἶναι καλὰς*.*****¹¹ Și de aici se poate înțelege că idealului său îi corespundeau operele acelor pictori și sculptori egipteni, care nu numai că păreau să se mențină neabătut la formule definitiv fixate, dar detestau orice concesie față de percepția vizuală; în ultimă instanță,

* Redarea prin imitație a unui obiect real.

** Redarea prin imitație a unui obiect imaginat.

*** Ceva care vine în al treilea rînd după realitate.

**** Optician și geometru.

***** Proporțiile existente.

***** Proporțiile care par a fi frumoase.

pentru Platon nu artistul, ci *dialecticianul* era acela căruia îi revenea rolul de a dezvălui lumea „ideilor“. Căci în timp ce arta se oprește la producerea imaginilor, privilegiul sublim al filozofiei este acela de a folosi „cuvintele“ doar ca treapta cea mai de jos a drumului cunoașterii, care pentru sculptor încetează odată cu realizarea unui εἶδωλον.¹²

Dacă însă îl întrebăm ce crede despre esența ideii platoniciene pe un gânditor din secolul al XVI-lea — adică dintr-o epocă în care arta plastică era de obicei concepută întru totul ca „μίμησις“, chiar dacă nu ca imitație în sensul „realismului“ — atunci citim, de pildă la Melanchthon: „Certum est, Platonem ubique vocare Ideas perfectam et illustrem notitiam, ut Apelles habet in animo inclusam pulcherrimam imaginem humani corporis“ * ¹³. Ceea ce deosebește această interpretare (care încearcă mărturisit să-l concilieze pe Platon cu Aristotel) ¹⁴ de o determinare conceptuală genuin-platoniciană sînt două lucruri: mai întîi faptul că „ideile“ nu mai sînt substanțe metafizice, care există în afara universului aparent-sensibil, precum și în afara intelectului, într-un ὑπερουράνιος τόπος, ** ci sînt reprezentări sau intuiții care își au sediul în spiritul uman; în al doilea rînd, faptul că, pentru gânditorul acelei vremi, apare cu totul firesc să vadă „ideile“ manifestîndu-se mai ales în activitatea *artistică*. Pictorul, nu dialecticianul, este acela care va fi în primul rînd luat în considerație atunci cînd va fi vorba despre conceptul de „idee“ ¹⁵.

Afirmația lui Melanchthon (care nu a fost propriu-zis un teoretician al artei, și nici măcar nu a arătat vreun interes deosebit față de ea) este de două ori semnificativă: ea ne permite să întrevădem că de aici înainte și teoria artei în înțelesul propriu al termenului își va însuși cu tot mai mult entuziasm doctrina ideilor (sau, mai bine zis, va fi atrasă cu tot mai multă putere în sfera ei de influență) și totodată ne

* „Este limpede că Platon înțelege prin idei cunoașterea perfectă și clară, așa cum de pildă Apelles are închisă în sufletul său imaginea cea mai perfectă a corpului omenesc.“

** Spațiul supracereșc.

face să înțelegem pe ce cale a fost posibil ca tocmai conceptul de idee, concept din care Platon a dedus de atâtea ori inferioritatea activității artistice, să fie folosit acum în sens invers, aproape ca un concept specific de teoria artei. Răspunsul la această întrebare ne este ușurat chiar de către Melan-chthon: pentru a-și susține părerea asupra conceptului de idee, el recurge la *Cicero* ¹⁶, și în felul acesta ne arată că însăși Antichitatea, pregătind terenul viziunii renaștentiste, a transformat conceptul platonician de idee într-o armă împotriva concepției platoniciene despre artă.

ANTICHITATEA

ORATORUL lui Cicero, o apologie personală ¹⁷ îmbrăcată în haina unei scrieri teoretice, îl compară pe desăvârșitul vorbitor cu o „idee“, pe care n-o întâlnim în experiența zilnică — noi fiind în stare doar să ne-o imaginăm în spirit — și, în egală măsură, cu obiectul reprezentării artistice, obiect care nu ar putea fi însă cuprins în toată plenitudinea lui de către ochiul omenesc, ci mai curînd ar exista ca simplă imagine gîndită înlăuntrul conștiinței artistului: „După părerea mea, nu există în nici un domeniu ceva atît de frumos încît să nu fie mai frumos acel lucru după care a fost copiat, întocmai ca mulajul unui chip; acel lucru însă nu poate fi sesizat nici cu ochii, nici cu urechile, nici cu vreun alt simț, ci doar cunoscut de mintea și spiritul nostru; de aceea putem, chiar dincolo de operele lui Fidias, care sînt, în genul lor, cel mai desăvârșit lucru pe lume, precum și dincolo de picturile de care am pomenit ¹⁸, să ne imaginăm altele și mai frumoase: Fidias, cînd i-a creat pe Zeus și pe Atena, nu a studiat vreun om (din realitate) pe care l-ar fi putut imita, ci în propria-i minte exista o reprezentare înaltă a frumuseții; pe aceea o contempla, în ea se adîncea, după modelul ei își ghida arta și meșteșugul. Așadar, după cum în domeniul artei plastice există ceva desăvârșit și sublim, la a cărui formă gîndită raportăm și obiecte — în sine inaccesibile percepției senzoriale (de ex. ființele divine ce urmează a fi reprezentate) atunci cînd sînt redată artistic ¹⁹ — tot astfel noi vedem forma elocinței desăvârșite doar în spirit și încercăm să sesizăm copia ei cu ajutorul auzului. Aceste forme ale lucrurilor Platon, dascăl și maestru iscusit nu numai în gîndire, ci și în arta discursului, le denumește «idei»; el refuză să admită că ele sînt pieritoare, susține că au existență veșnică și că sînt întemeiate numai pe rațiune și gîndire. Celelalte lucruri se nasc și trec, curg și lunecă, și nu rămîn multă vreme în aceeași stare“ * ²⁰.

* La realizarea versiunii românești a acestui citat, ca și a unor citate din paginile ce urmează, traducătorul s-a călăuzit și de versiunea germană aparținînd lui E. Panofsky.

În această viziune asupra creației plastice, entuziasmă la modul retoric, conceptul platonician de idee servește de fapt la dezmințirea concepției platoniciene despre artă: aici artistul nu mai este un imitator al banalului și înșelătorului univers de aparențe și nici un lucrător legat de norme rigide, care se străduiește totuși, pînă la urmă zadarnic, să transmită sensurile unei οὐσία* metafizice; dimpotrivă, în spiritul său sălășluiește o splendidă imagine originară a frumuseții, spre care el, creatorul, își poate înălța privirea interioară, și chiar dacă nu poate intra toată desăvîrșirea imaginii originare în opera făurită, acesteia îi rămîne totuși posibilitatea de a revela o frumusețe, care este ceva mai mult decît copia unei „realități” pline de farmec, dar care se oferă numai simțurilor înșelătoare; și totuși este altceva decît simplul reflex al „adevărului”, care de fapt poate fi cunoscut doar cu ajutorul intelectului. E limpede că această turnură a gîndirii platoniciene (care s-a petrecut pentru prima dată în spiritul lui Cicero) nu a fost posibilă decît cu condiția unei duble premise: atît concepția despre esența artei, cît și concepția despre natura ideii trebuiau să fi suferit o transformare într-un sens diferit de cel platonician, ba chiar antiplatonician. În ceea ce privește prima chestiune, prețuirea artei și a artistului — privind lucrurile pe plan pur exterior — a sporit puternic în mediul elenistic-roman: mai întîi pictorul²¹, apoi și sculptorul (a cărui muncă, necesitînd oboseală și murdărire, era socotită de către gîndirea grecească în epoca ei de înflorire ca ceva cu totul „banausic” **²²), sînt tot mai mult recunoscuți ca personalități ieșite din comun, ba chiar dotate cu un anumit har²³: pictura, dacă putem să-l credem pe Plinius, intră acum în mod expres în rîndul artelor liberale²⁴ (adică demne de un om liber); cunoașterea artei și scrierile despre artă încep să înflorească, încolțește preocuparea de a colecționa opere de artă, iar favorizarea artei de către principii și bogătași face restul pentru a-i spori prestigiul, și dacă Platon excludea „artele mimetice” din Statul său²⁵ de dragul adevărului, în introducerea la lucrarea lui Filostrate Eikónes, se spune (cu un ciudat ecou în cunoscuta sentință a lui Leonardo da Vinci)²⁶: „ὅστις μὴ ἀσπάξεται τὴν ζωγραφίαν,

* Substanță, esență.

** *Banausos*, gr. = meseriaș, meșteșugar.

ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ δὲ καὶ τὴν σοφίαν“ ²⁷ — „Cine nu iubește pictura este nedrept față de adevăr și de înțelepciune“. Insuși acest gând arată că de creșterea prestigiului exterior al artelor era legată și o creștere a prețurii interioare, că ceea ce Platon era înclinat fie să nege cu totul, fie să considere că se poate realiza numai cu prețul sacrificării libertății artistice și a originalității — anume autonomia artei față de realitatea aparentă și imperfectă — ajunsese la o recunoaștere tot mai generală. Gândirea antică, în măsura în care s-a preocupat de artă, a juxta pus de la bun început (la fel ca și mai târziu gândirea Renașterii), cu deplină naivitate, două puncte de vedere opuse: concepția că opera de artă ar fi inferioară naturii, întrucât ea nu face altceva decât s-o *imite*, în cel mai bun caz pînă la iluzionare, și concepția că opera de artă ar fi superioară naturii, întrucât, suplinind lipsurile proprii diferitelor produse ale naturii, îi *opune* în mod independent o imagine nou creată a frumuseții. Alături de anecdotele cu infinite variante despre strugurii pictați, care ispitesc vrăbiile, despre caii pictați, la vederea cărora nechează cei reali, despre perdeaua pictată, care induce în eroare pînă și ochiul artistului, alături de nenumăratele epigrame referitoare la caracterul „adevărat în raport cu natura“ al vacii sculptate de Miron ²⁸, stă recunoașterea că operele unui Policlet ar fi dat chipului omenesc o „grație ce depășește cu mult realitatea“ ²⁹, stă dezaprobarea la adresa celui Demetrius, care a mers prea departe cu fidelitatea față de natură și a acordat prea multă precădere asemănării în dauna frumuseții ³⁰, apoi mai stau și numeroasele exprimări ale poezilor, în care frumusețea aproape supranaturală a vreunui om este preamărită prin comparația cu o statuie sau cu un tablou. Socrate susținea, ca un lucru de la sine înțeles, că pictura, deși în sine este o εἰκαῖσα τῶν ὁρωμένων*, totuși, „întrucât nu poți întîlni cu ușurință un om care să fie perfect sub toate aspectele“, este nevoită și capabilă, atunci cînd vrea să înfățișeze un corp frumos, să îmbine în el cele mai frumoase elemente ale mai multor corpuri, ceea ce este mai frumos în fiecare din ele ³¹, iar despre același Zeuxis, căruia i se atribuie pictarea unor struguri cedădeau vrăbiilor iluzia că sînt reali, se

* Redarea lucrurilor văzute.

povestește anecdota repetată pînă la sațietate (mai ales în vremea Renașterii), cum că, spre a o picta pe Elena, artistul a cerut cetății Crotona cinci dintre cele mai frumoase fecioare, urmînd să preia de la fiecare ceea ce avea mai frumos³²; și chiar Platon, „cel ostil artei“, a comparat, într-un context remarcabil, propriul său model al Statului perfect, care nu poate să-și găsească vreodată corespondentul perfect în realitate, cu creația unui pictor care a dat în tabloul său o „paradigmă“ a celui mai frumos om și trebuie deci apreciat drept un artist admirabil nu deși, ci tocmai pentru că nu poate să demonstreze existența empirică a unei aparențe atît de desăvîrșite.³³ Aristotel a formulat această concepție fundamentată în forma lapidară ce-i este caracteristică: „Oamenii de seamă se deosebesc de cei obișnuiți tot așa cum cei frumoși se deosebesc de cei urîți, așa cum ceva pictat cu mult meșteșug se deosebește de realitate, anume prin faptul că adună la un loc într-un singur tot elemente ce sînt răspîndite în mai multe locuri τῷ συνῆχθαι τὰ διεσπαρμένα εἰς ἓν³⁴“.

Astfel, cu tot atașamentul față de conceptul de μῦησις, nici gîndirii Greciei antice nu i-a rămas străină concepția că poziția artistului față de natură nu este numai aceea de supus copist, ci și aceea de rival, care se străduiește, independent și cu propriile-i mijloace creatoare, să remedieze imperfecțiunile inerente naturii. Odată cu trecerea din ce în ce mai marcată de la vizual la intelectual, trecere caracteristică pentru dezvoltarea ulterioară a filozofiei grecești (este suficient să ne gîndim la interpretarea alegorizantă a miturilor în diatriba stoică), își face loc convingerea că arta de cea mai înaltă calitate poate să se dispenseze cu totul de modelul senzorial și se poate emancipa pe deplin de ceea ce poate fi perceput în realitate. Punctul final al celei de-a doua linii a gîndirii elene — căci alături de ea, cealaltă continuă nestin-gherită să existe — e definit de afirmații (nu întîmplător referitoare tocmai la Zeus sculptat de Fidias)³⁵ ca cea a lui Dion Chrysostomos, exprimată în discursul său olimpic: „Nici măcar un nebun n-ar fi de părere că Zeus olimpiantul sculptat de Fidias ar putea să se asemene cu vreun muritor“³⁶, sau ca afirmația celui de-al doilea Filostrat, care relatează cum Apollonios din Tyana, fiind întrebat cu ironie de către un egiptean dacă Fidias sau alți artiști greci au fost în cer și au contemplat zeii în adevărata lor înfățișare, a dat urmă-

torul răspuns care dă de gîndit: „Imaginația, care este o artistă mai mare decît imitația, a făcut aceasta pentru că imitația redă doar ceea ce se vede, iar imaginația — ceea ce nu se vede”³⁷.

Cu aceasta am ajuns la punctul din care începe să devină inteligibilă echivalența, stabilită de Cicero, între ideea platoniciană și „reprezentarea artistică” existentă în spiritul pictorului sau al sculptorului. Căci dacă critica de artă — luînd cu pasiune poziție împotriva tendinței iconoclaste ce se manifesta încă din Antichitatea păgînă, și combătînd-o oarecum cu propriile-i argumente spiritualiste — a reușit să ridice obiectul reprezentării artistice de la rangul unei realități perceptibile pe plan exterior la rangul unei reprezentări spirituale pe plan interior, filozofia, dimpotrivă, s-a arătat tot mai înclinată să coboare principiul cunoașterii, adică *ideea*, de la rangul de οὐσία metafizică, la rangul unei simple ἐννόημα*: în aceeași măsură în care obiectul artistic se înălța din sfera realității empirice, ideea filozofică se cobora din acel ὑπερουράνιος τόπος, ambelor fiindu-le rezervat ca sediu (deși încă nu în sens psihologic) conștiința omenească, în interiorul căreia cele două concepte puteau să fuzioneze într-o unitate. Căci pe de o parte stoicii reinterpretaseră ideile platoniciene în sensul unor ἐννοήματα sau *notiones anticipatae*, premergătoare experienței, pe care ne vine greu să le considerăm ca „subiective” în accepțiunea modernă, dar care oricum se opun, prin caracterul lor de conținuturi imanente ale conștiinței³⁸, esențelor transcendente ale lui Platon; apoi (și acest lucru apare în contextul nostru încă și mai important) Aristotel a înlocuit dualismul antitetic dintre *lumea ideilor* și *lumea aparențelor* în domeniul teoriei cunoașterii, cu raportul sintetic de reciprocitate dintre conceptul general și reprezentarea individuală, iar în domeniul filozofiei naturii și a artei, prin raportul sintetic de reciprocitate dintre formă și materie: γίγνεται πᾶν ἐκ τῶ ὑποκειμένου καὶ τῆς μορφῆς **, cu alte cuvinte, ceea ce se naște în natură sau este produs de mîna omului, nu mai este privit ca imitație a unei anumite idei prin intermediul unei anumite aparențe, ci ca pătrundere a unei forme determinate într-un material determinat; un om individual este „această formă

* Noțiune.

** Totul ia naștere din materie și formă.

întrupată în această carne și în aceste oase”³⁹, iar în ceea ce privește operele de artă, ele se deosebesc de obiectele reale din natură numai prin faptul că forma lor, înainte de a fi pătruns în materie, se află în sufletul omenesc: Ἀπὸ τέχνης δὲ γίγνεται, ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ *⁴⁰.

Sub influența acestei definiții aristotelice a artei (definiție care, îmbrățișind toate așa-numitele „artes”, inclusiv cea a medicului sau cea a agricultorului, avea să dobândească pentru gândirea medievală o însemnătate infinit mai mare decât principiile poeticii care se referă la arte în sens mai restrâns, și care se trezește din nou la viață abia în vremea Renașterii) a putut să se stabilească absolut neforțat semnul de egalitate dintre reprezentare artistică și idee, mai ales că Aristotel lăsase denumirea platoniciană de εἶδος „formei” în general, și în special „formei interioare”, existente în sufletul artistului, și care se transferă, prin acțiunea sa, în materie. *Formularea lui Cicero* înseamnă, putem spune, o *împăcare între Aristotel și Platon* (împăcare ce presupune la rîndul ei existența în continuare a unei concepții antiplatoniciene despre artă): acea „forma” sau „specie”, existentă în spiritul lui Fidias, pe care o contempla cînd l-a creat pe Zeus, este oarecum un hibrid dintre aristotelicul ἔνδον εἶδος **, avînd în comun cu acesta însușirea de a fi o reprezentare immanentă conștiinței, și ideea platoniciană, cu care împărtășește însușirea absolutei desăvîrșiri, în sensul de „perfectum et excelens”.

Această formulă de împăcare ciceroniană include însă — tocmai pentru că este o formulă de împăcare — o problemă particulară, care, fără a deveni ca atare conștientă pentru gândire, cerea imperios o rezolvare. Dacă acea imagine interioară, care reprezintă de fapt adevăratul obiect al artei, nu este altceva decît o reprezentare ce trăiește în spiritul artistului, o „cogitata species”, ce anume îi garantează atunci acea desăvîrșire, prin care ea poate întrece înfățișările realității? Și invers, dacă într-adevăr posedă acea desăvîrșire, nu cumva ea este cu totul altceva decît o simplă „cogitata species”? Soluționarea acestei alternative nu a fost în cele din urmă posibilă decît pe două căi: fie *negîndu-i-se* „ideii”

* Prin artă iau naștere acele lucruri a căror formă se află în suflet.

** Forma internă.

— identificată de aci înainte cu „reprezentarea artistică“ — superioritatea ei în ceea ce privește perfecțiunea, fie *legitimând* metafizic această superioritate. Soluționarea în sensul primei posibilități se săvârșește la *Seneca*, iar în sensul celei de-a doua posibilități, în *neoplatonism*.

Seneca admite întru totul posibilitatea ca artistul să creeze după o reprezentare concepută de el însuși, în locul unui obiect vizibil din natură, însă nu vede între acestea nici vreo diferență de valoare, nici vreo diferență de esență: pentru el nu mai este o problemă de valoare sau de concepție, ci doar o chestiune de fapt — dacă artistul lucrează după un obiect real aflat în fața ochilor sau dacă obiectul sălășluiește în spiritul său ca reprezentare interioară. A 65-a scrisoare ⁴¹ enumeră (sprijinindu-se pe Aristotel) patru „cauze“ ale operei de artă: materia *din* care se naște, artistul *prin* care se naște, forma *în* care se naște și scopul *pentru* care se naște (de pildă, câștigul bănesc, renumele, devoțiunea religioasă). „La acestea“, se spune mai departe, „Platon adaugă o a cincea cauză, modelul (*exemplar*), pe care îl numește *idee*: adică acel lucru asupra căruia artistul își îndreaptă privirea pentru a executa ceea ce și-a propus. Nu are nici o importanță dacă modelul către care își îndreaptă privirea este *în afara lui* sau se află *în el* ca ceva conceput și sădit acolo de el însuși.“ Luat în acest sens, conceptul de idee artistică ajunge în fond la o concordanță deplină cu conceptul de *obiect* al reprezentării, opus *formei* reprezentării (pe care *Seneca*, într-un limbaj complet neplatonician, o denumește *idos* = εἶδος); ba mai mult, el poate fi raportat chiar la modelul natural: „Să zicem că vreau să-ți pictez chipul“, se poate citi în altă scrisoare, „atunci te am pe tine ca model al picturii; de la tine mintea mea ia o anume înfățișare (*habitus*), pe care o impune operei sale. Așadar, forma care mă învață și mă instruieste, și pe care caut s-o imit, este ideea ...“; și mai departe: „Puțin mai înainte m-am referit la pictor. Când acesta dorea să redea cu ajutorul culorilor chipul lui Virgiliu, *își îndrepta privirea spre el*. Ideea este chipul lui Virgiliu, model al viitoareii opere. Ceea ce artistul extrage din aceasta și impune operei sale este *idos*-ul (= εἶδος; aici, ca și mai sus = formă) ... una este modelul, cealaltă este forma, luată de la model și impusă operei. Pe una artistul o imită, pe cealaltă o elaborează. Statuia are un anumit chip, acesta este *idos*-ul. Chipul

modelului din natură, pe care artistul l-a contemplat pentru a crea statuia, este *ideea*“⁴².

Dacă însă pentru Seneca reprezentarea interioară a obiectului nu are nici cea mai mică întâietate de rang față de contemplarea obiectului exterior, ba chiar le poate desemna pe amândouă în mod nediferențiat ca „*idee*“⁴³, filozofia lui Plotin dimpotrivă, încearcă să fundamenteze, pentru acel *ἐνδὸν εἶδος* al artistului, pretenția metafizică la rangul de „*image* originară desăvârșită și sublimă“. Plotin a luat poziție hotărâtă împotriva atacurilor lui Platon la adresa acelei *μυητικῇ τέχνῃ*; „Dacă cineva disprețuiește artele pentru că ele acționează prin imitarea naturii, atunci trebuie mai întâi să spunem că și lucrurile din natură imită, la rîndul lor, ceva; apoi trebuie să se știe că artele nu sînt pur și simplu o redare a vizibilului, ci se bazează pe principiile (*λόγοι*) din care natura, la rîndul ei, își trage originea, și că ele realizează prin propria lor putere și adaugă multe acolo unde ceva lipsește (perfecțiunii), căci ele posedă frumusețea. Fidias nu l-a creat pe Zeus după un model vizibil, ci i-a dat înfățișarea pe care Zeus însuși ar fi luat-o, dacă ar fi vrut să apară în fața ochilor noștri“⁴⁴.

Într-adevăr, cu aceasta se conferă ideii artistice o poziție cu totul nouă; mai întâi, ca *image* contemplată de artist în propriul său spirit, ea este dezbărată de rigida imobilitate, de care părea să fie afectată în gîndirea lui Platon, și devine astfel o „*viziune*“ *vie a artistului*⁴⁵; apoi, spre deosebire de *cogitata species* de factură ciceroniană, îi revine, dincolo de existența ei în forma unui conținut al conștiinței umane, rangul *valabilității și obiectivității metafizice*. Căci ceea ce dă reprezentărilor interioare ale artistului dreptul să apară în fața realității ca *εἶδη** autonome, ce o depășesc prin frumusețe, este de acum înainte faptul că ele sînt identice (sau pot fi identice) cu acele principii din care natura însăși își trage originea, și care se revelă gîndirii artistului printr-un act de intuiție intelectuală — că ele, deși privite din unghiul de vedere al psihologiei artei, nu sînt altceva decît niște „*reprezentări*“ în înțelesul ciceronian de „*species*“ sau „*formae*“, totuși, privite din unghiul de vedere al metafizicii artei, au o existență suprareală și supraindividuală. Nu e vorba doar

* *Forme*.

de o înfloritură retorică atunci cînd Plotin spune despre Fidias că l-a reprezentat pe Zeus așa cum ar apărea el dacă ar voi să se înfățișeze oamenilor: „imaginea“ pe care Fidias o poartă în mintea sa este, în înțelesul metafizicii plotiniene, nu numai o *reprezentare* a lui Zeus, ci esența lui. Pentru Plotin, deci, spiritul artistic devine, dacă putem spune așa, un tovarăș de destin și al esenței, și al νοῦς *-ului creator, care este, la rîndul său, oarecum o formă actualizată a Insondabilului-Unu, a Absolutului. Căci, în concepția plotiniană, Νοῦς-ul este cel care generează ideile, din și în el însuși (în timp ce δημιουργός *-ul lui Platon doar privește la ele ca la niște realități existente în afara lui), și tot el este acela care, „revărsîndu-se“, trebuie să-și toarne ideile sale pure și necorporale într-o lume a spațiului, în cadrul căreia forma se desparte de materie, iar puritatea și unitatea imaginii originare se pierd. Așa cum frumosul natural constă, pentru Plotin, în faptul că ideea transpare prin materia modelată după chipul ei, dar niciodată pe deplin modelabilă ⁴⁶, tot așa frumosul artistic constă în faptul că o formă ideală este „transmisă“ materiei și, învin-gîndu-i inerția, o însuflețește sau, mai bine spus, încearcă s-o însuflețească ⁴⁷. Prin urmare, arta duce aceeași luptă ca și νοῦς-ul — lupta pentru victoria formei asupra ceea ce e lipsit de formă ⁴⁸ — și este interesant de observat cum, sub acest aspect, distincția aristotelică ὅλη și εἶδος *** (căci această distincție este aristotelică) dobîndește un înțeles cu totul nou. Aristotel a afirmat că forma unei opere de artă există în sufletul celui ce o plăsmuiește mai înainte ca ea să pătrundă în materie ⁴⁹, și a folosit, în scopul de a clarifica această situație, exemplul casei concepute în gînd de către arhitect și cel al statuii gîndite de sculptor ⁵⁰, exemple pe care le reia și Plotin; Aristotel a opus și el indivizibilitatea formei *pure* divizibilității formei *încarnate* în materie ⁵¹; și pentru el forma este în toate privințele superioară materiei: ea are mai multă existență, mai multă substanță decît materia, mai multă natură, mai multă eficiență. În comparație cu materia, forma este ceva mai bun și mai înalt. Trebuie însă precizat că Aristotel este departe de a atribui în principiu

* Mintea, spiritul.

** Demiurgul.

*** Materie și formă.

materiei vreo împotrivire sau chiar numai o indiferență față de procesul de imprimare a formei. Dimpotrivă, acea $\psi\lambda\eta$ (despre care afirmă în mod expres că nu trebuie să fie socotită drept un $\kappa\alpha\kappa\acute{o}\nu$ *) posedă, după părerea sa, în chip potențial capacitatea de a dobîndi o formă desăvîrșită, așa după cum $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ -ul posedă forța actuală de a da formă desăvîrșită; „materia tînjește după formă, după împlinirea sa, tot așa cum femininul tînjește după masculin“ ⁵².

Pentru Plotin însă, aceeași $\psi\lambda\eta$ este de fapt răul ca atare, non-existența; niciodată capabilă de a absorbi pe deplin forma ⁵³, ea nu poate fi cu adevărat împlinită prin $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$, ci își păstrează, chiar după ce a luat formă în aparență, caracterul ei pur negativ, steril și ostil; este ceva care nu poate fi afectat ($\acute{\alpha}\pi\alpha\theta\epsilon\acute{\iota}\varsigma$) ⁵⁴ de către formă, și care tocmai pentru faptul că rămîne străin de $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ — privind lucrurile din punctul de vedere al acestui $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ — i se opune. Astfel confruntarea dintre formă și materie dobîndește în gîndirea lui Plotin, care prin $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ nu înțelege numai forma în sens aristotelic, ci și ideea în sens platonician, caracterul unei lupte între putere și non-putere (care acționează ca rezistență în fața puterii), între frumos și urît, între bine și rău. Dacă pentru Aristotel o comparație valorică între casa reală și cea inteligibilă, între statuia reală și cea inteligibilă ar fi fost în fond lipsită de sens, căci de fapt cîtă vreme forma încă nu a pătruns în materie, casa nu este încă propriu-zis „o casă“, și nici statuia propriu-zis „o statuie“ ⁵⁵, pentru Plotin, care socotește lucrurile ce aparțin lumii fenomenale nu atît ca forme încarnate, cît mai degrabă ca imitații ale *ideii* — acel $\alpha\iota\sigma\theta\eta\tau\acute{o}\nu$ ** material, perceptibil prin simțuri, în comparație cu ceea ce s-ar putea numi $\nu\omicron\eta\tau\acute{o}\nu$ *** ideal, rămîne atît de mult în urmă ca valoare estetică și etică, încît nu poate fi numit frumos decît în măsura în care îl lasă pe acesta din urmă să fie recunoscut sau, mai curînd poate, întrevăzut: „Cum poate arhitectul să pună în concordanță edificiul exterior cu $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ -ul interior al edificiului și să spună că este frumos? Desigur, numai pentru că edificiul exterior, dacă facem abstracție de pietre, este totuna cu $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ -ul interior, divizat, ce-i drept,

* Rău.

** Obiectul sensibil.

*** Obiectul inteligibil.

prin masa materiei, dar indivizibil ca existență, deși în aparență multiplu”⁵⁶. De aceea în chip consecvent, Plotin, pentru care calea de la unu la multiplu este întotdeauna un drum de la perfecțiune spre imperfecțiune, a combătut⁵⁷ cu reală pasiune definiția frumosului care a fost deopotrivă obligatorie atât pentru Antichitatea clasică, cât și pentru Renașterea clasică: e vorba de definirea frumosului ca *συμμετρία* * și *εὐχροια* **, altfel spus, ca o „concordanță a părților, unele față de altele și față de întreg, în ceea ce privește dimensiunile, împreună cu un colorit plăcut”; dar, de vreme ce „armonia părților” presupune în mod necesar existența unor *părți*, ar însemna, dacă recunoaștem o asemenea definiție, că nu poate fi frumos ceea ce este simplu, cu alte cuvinte, ar însemna că numai ceea ce este de fapt formă fenomenală a frumosului, condiționată de divizibilitatea obiectului material, ar putea fi ridicat la rangul de principiu al lui, în timp ce, în realitate, atât frumosul natural cât și frumosul artistic în concepția plotiniană sînt întemeiate exclusiv în acea *μετοχή τοῦ εἶδους* ***⁵⁸, care oarecum doar silită de nevoie își găsește expresia în caracterele pur fenomenale ale acelei *συμμετρία* și *εὐχροια*.

Din toate acestea rezultă că o concepție esențialmente „poetică” sau „euristică” asupra artelor plastice, așa cum a încercat Plotin s-o acrediteze, amenință poziția acestor arte la fel de mult ca și concepția esențialmente „mimetică”, accentuată cu predilecție de către Platon — numai că amenințarea vine dintr-o direcție diametral opusă: pe cînd concepția „mimetică”, după care arta nu înseamnă decît imitare a lumii sensibile, îi contestă artei *dreptul* la existență, întrucît scopul ei nu este recunoscut ca vrednic de urmărit, concepția „euristică”, după care arta are misiunea sublimă de a introduce un *εἶδος* în materia ce îi opune rezistență, contestă artei posibilitatea *succesului*, întrucît scopul ei se dovedește cu neputință de atins. Desigur, frumusețea se poate naște atunci cînd sculptorul, luînd piatra brută, o cioplește, o netezește și o lustruiește, pînă ce opera lui capătă o înfățișare frumoasă⁵⁹, dar o frumusețe superioară sălășluiește acolo

* Armonie, simetrie, proporție.

** Colorit plăcut.

*** Participare la idee.

unde „ideea“ rămîne scutită de la bun început de coborîrea în lumea materiei; este, desigur, un lucru frumos dacă forma învinge materia, dar este și mai frumos dacă această victorie (care, oricum, nu poate fi vreodată deplină) nici nu devine necesară: „Să presupunem două blocuri de piatră, unul lîngă altul; unul inform, încă neatins de artă, celălalt prelucrat artistic, transformat într-o statuie ce înfățișează o zeităte ori un chip omenesc — în cazul că statuia reprezintă o zeităte, să zicem că e vorba de chipul unei Muze sau al unei Grații; în cazul că statuia reprezintă un om, e vorba nu de chipul unui om oarecare, ci de un chip pe care numai arta l-a plăsmuit, din cei mai frumoși oameni ⁶⁰. Atunci blocul de piatră, modelat cu ajutorul artei într-o imagine a frumosului, va părea frumos nu pentru că este un bloc de piatră (în acest caz ar fi și celălalt la fel de frumos), ci datorită formei pe care i-a imprimat-o arta. Această formă nu era un atribut al materiei, ci aparținea artistului care a conceput-o ⁶¹ încă înainte ca ea să fi ajuns în piatră. Îi aparținea artistului nu întrucît acesta posedă mîini și ochi, ci întrucît el se află în stare de comuniune cu arta. *Așadar, în artă această frumusețe era mult mai mare. Căci frumusețea care sălășluiește în artă nu pătrunde în piatră, ci rămîne în sine, iar în piatră se încorporează doar o frumusețe mai mică, derivată din ea; dar nici această frumusețe nu se păstrează pură în ea însăși și în felul în care a dorit-o artistul, ci ea se revelă numai în măsura în care piatra a dat ascultare artei.*“ ⁶² Prin urmare („de vreme ce frumusețea, cu cît pătrunde mai mult în materie, răspîndindu-se în ea, cu atît este mai slabă în comparație cu cea care rămîne în ea însăși“ ⁶³), ideile unui „Rafael fără mîini“ sînt în ultimă instanță mai prețioase decît picturile veritabilului Rafael, și dacă operele de artă create erau, conform teoriei bazate pe „mimesis“, doar imitații ale sensibilului aparent, privește sub specia unei „heuresis“, sînt doar niște indicații ce vizează acel κάλλος νοητόν, * nerealizat în acele opere și chiar nerealizabil, și care pînă la urmă este identic cu „binele suprem“. Drumul către contemplarea acestei „frumuseți inteligibile care locuiește ca într-un templu ascuns“ ⁶⁴ duce tot mai departe — chiar dincolo de operele de artă: „Dar ce zărește oare acel ochi

* Frumosul inteligibil.

interior? Căci de-abia trezit, nu va fi în stare să suporte de îndată strălucirea cea mai puternică. Sufletul trebuie mai întâi obișnuit să privească îndeletnicirile frumoase, apoi operele frumoase, dar nu atât pe acelea produse de artă, cât pe acelea îndeplinite de către oamenii buni, iar la urmă trebuie să privească sufletele acelor care realizează opere frumoase”⁶⁵. „Căci”, se spune într-unul din pasajele cele mai memorabile ale cărții despre frumusețe, „cel care contemplă frumusețea corporală nu trebuie să se oprească la ea, ci s-o recunoască drept o imagine, o urmă, o umbră, și să alerge către originalul pe care ea îl copiază. Căci dacă cineva se va repezi să prindă ca pe ceva real ceea ce nu este altceva decît o frumoasă oglindire în apă, i se va întîmpla același lucru ca celui despre care un mit plin de tîlc povestește că, vrînd să apuce o imagine oglindită, a dispărut în adîncul apei; tot astfel, cel care se oprește la frumusețea corporală și nu vrea să renunțe la ea, se va cufunda, nu cu trupul, ci cu sufletul, în prăpăstii întunecate și înspăimîntătoare pentru suflet, unde va bîjbîi ca un orb în Orcus și va avea de-a face, acolo ca și aici, doar cu umbre”⁶⁶.

Dacă, prin urmare, atacul platonician încredințează artele pe motiv că *fixează* în mod constant privirea interioară a omului asupra imaginilor sensibile, adică îi interzice de fapt contemplarea lumii ideilor, apărarea plotiniană condamnă artele la un destin tragic, ce constă în a mîna privirea interioară a omului mereu *dincolo* de aceste imagini sensibile, adică de a-i deschide o perspectivă spre lumea ideilor și în același timp a i-o voala. Concepute ca imitații ale lumii sensibile, operele de artă sînt lipsite de o semnificație mai înaltă, spirituală, sau, dacă vrem, simbolică — înțelese ca revelații ale ideii, ele sînt lipsite de caracterul definitiv și de autarchia ce-i sînt proprii acesteia; și s-ar părea că teoria ideilor, dacă nu vrea în nici un fel să renunțe la propriul ei punct de vedere metafizic, va trebui, cu o anume necesitate, să ajungă la a contesta artei cînd o calitate, cînd alta.

CONCEPȚIA estetică a neoplatonismului care — într-un contrast tranșant cu părerea lui Mörke — „Ceea ce e frumos pare fericit în sine însuși“ — vede în orice formă de apariție a frumosului doar simbolul sărac al unei forme situate pe o treaptă imediat superioară, astfel încît frumusețea vizibilă reprezintă doar reflexul unei frumuseți invizibile, iar aceasta, la rîndul ei, este doar reflexul frumuseții absolute: această concepție estetică, ce se acordă în chip atît de remarcabil cu caracterul simbolic-spiritual care deosebește operele de artă ale Antichității tîrzii de cele ale Antichității clasice, a putut fi preluată, aproape fără modificări, de către filozofia creștină timpurie. Și Augustin recunoaște că arta oferă spre contemplare frumosul, care, departe de a fi prezent numai în obiectele din natură și de a putea intra în operele de artă numai prin imitarea lor, sălășluiește mai curînd în spiritul artistului și de aici se transferă nemijlocit în materie; dar și pentru el acest frumos vizibil este doar un simbol palid al frumosului invizibil, iar admirația față de formele frumoase individuale, pe care meșterul talentat le poartă în sufletul său și, asemenea unui mediator între Dumnezeu și lumea materiei, le face vizibile prin opera sa, îl conduce, dincolo de acele înfățișări, spre adorația unicei și deplinei frumuseți care se află „mai presus de suflete“ — acele „pulchra“, pe care artistul le poate sesiza cu spiritul său și revela cu ajutorul mîinilor sale, sînt derivate din aceea unică „pulchritudo“, pe care trebuie s-o cinstim nu în operele de artă, ci numai *dincolo* de ele: „Aproape fără sfîrșit au înmulțit oamenii diferitele arte și meșteșuguri, cu care confecționează haine, încălțăminte, olărie și felurite unelte, ba chiar și picturi și alte plăsmuiri de tot felul, trecînd mult peste uzul necesar și moderat sau rostul cuviincios, ci mai curînd pentru desfătarea privirii, în afară urmărind propriile lor lucrări, înlăuntru părăsind pe cel care i-a creat și uitînd că sînt creați. Eu însă te voi cînta, Domnul meu și Slava mea, și-ți voi aduce prinos de laudă ție, celui care mă sfințești, pentru că tot ce e frumos și trece

prin suflute, ajungînd în mîini iscusite, provine din acea frumusețe, care este mai presus de suflute și după care sufletul meu suspină zi și noapte”⁶⁷. Dacă însă concepția lui Augustin despre artă și cea a urmașilor săi⁶⁸ se acordă atît de deplin cu cea neoplatoniciană, este pentru că cel puțin concepția lui despre esența ideii a fost pregătită în mod decisiv de filozofia Antichității pămîntii. Sub aspect terminologic, Augustin se putea sprijini pe Cicero, a cărui definiție, modificată doar printr-un adaos minim, dar plin de semnificație, îi putea sluji pentru a obține o formulare a conceptului de idee potrivită cu noua sa concepție despre viață⁶⁹; sub aspectul conținutului, însă, conceperea ideilor ca oștiai independente, inacceptabilă din punct de vedere creștin, se transformase în suficientă măsură încă de pe vremea precursorilor săi evrei și pămîntii, pentru a-i permite o racordare nemijlocită: esențele metafizice ale lui Platon, pe care δημιουργός-ul, atunci cînd lucra la făurirea lumii, le găsisese oarecum preexistente (dealtfel, și mitului caracteristic Antichității grecești conceptul de „creațiune” în înțeles biblic pare a-i fi rămas străin)⁷⁰, sînt — dacă facem abstracție de transformarea lor în filozofia stoică și cea peripatetică — chiar din punctul de vedere al concepției lui Filon, imanente spiritului divin, ca produse proprii ale acestuia⁷¹, iar Plotin, în cheștiunea controversată a existenței ideilor în interiorul sau în afara νοῦς-ului, se va decide în mod expres pentru prima ipoteză⁷². Astfel, Augustin nu mai avea în fond decît să înlocuiască acel impersonal „spirit universal” neoplatonician cu Dumnezeu personal al creștinismului, pentru a ajunge la o concepție acceptabilă din punctul său de vedere și care în fapt a fost hotărîtoare pentru întregul Ev Mediu: ideile sînt forme sau principii originare ale lucrurilor, permanente și neschimbătoare, dar ele însele nu au fost create. De aceea ele sînt veșnice, aflîndu-se mereu în una și aceeași stare; sînt conținute în spiritul divin; iar deoarece ele nici nu se nasc și nici nu pier, se spune că tot ceea ce se naște și pierie este creat după ele⁷³. Că existența lor este necesară, rezultă direct din faptul că Dumnezeu a creat lumea după o „ratio”, care, potrivit cu diversitatea lucrurilor și ființelor particulare, nu poate fi gîndită decît ca individualizată; iar că ideile nu pot fi concepute decît ca niște conținuturi ale conștiinței divine însăși, rezultă din

aceea că acceptarea unor modele extradivine, după care s-ar fi condus acțiunea creatoare a lui Dumnezeu, ar echivala cu un sacrilegiu ⁷⁴. Ideile, cărora, după concepția platoniciană, le revine o existență absolută sub toate raporturile, s-au transformat, în cursul unei evoluții ⁷⁵, pe care abia Augustin a dus-o la capăt, mai întâi în conținuturi ale unui spirit universal creator și în cele din urmă în gânduri ale unui Dumnezeu personal; cu alte cuvinte, semnificația lor inițială, *transcendental-filozofică*, s-a convertit mai întâi (lucrul fiind pregătit încă de Platon) într-o semnificație cosmologică și în cele din urmă într-una *teologică*. Cade tot mai mult în uitare faptul că acest „concept de idee” era la origine destinat să explice realizările spiritului uman sau, mai bine-zis, să le legitimeze, adică să demonstreze posibilitatea unei cunoașteri necondiționat sigure și precise, a unei acțiuni necondiționat bune și morale, a unei iubiri de frumusețe absolută, pură și „filozofică”; o asemenea justificare a cunoașterii, acțiunii și simțirii umane apare întotdeauna mai puțin importantă în comparație cu deschiderea unei perspective asupra sensului și conexiunilor evoluției generale a universului, și astfel învățătura despre idei — inițial o *filozofie a rațiunii omenesti* — s-a convertit oarecum într-o *logică a gândirii divine*. În această accepțiune — și numai în această accepțiune — a supraviețuit de-a lungul întregului Ev Mediu, chiar și după ampla receptare a lui Aristotel în secolul al XIII-lea; iar dacă e să vorbim ca Magistrul Eckhart, cele „trei mari întrebări” („*drie hôher Fragen*”), care agită spiritul acestui mare gânditor, sînt mereu aceleași cu cele pe care în fond Augustin le pusese și la care răspunsese: prima, dacă în Dumnezeu există idei, sau, după cum se exprimă același Magistrul Eckhart, imagini anterioare (*vorgêndiu bilde*) ale lucrurilor create; a doua, dacă există *mai multe* sau numai *una* singură; a treia, dacă Dumnezeu poate cunoaște lucrurile numai cu ajutorul ideilor. Și răspunsurile sînt, în înțelesul augustinian, pentru toate cele trei puncte, aproape în întregime afirmative — numai Dionisie Areopagitul a adoptat un punct de vedere divergent și de aceea va fi combătut ⁷⁶ cu argumente mereu noi și totuși în fond identice, de cele mai multe ori sprijinite literal pe expunerile lui Augustin; dar și definiția „ideii” ca atare este pretutindeni preluată din discuțiile augustiniene ⁷⁷, întrucît concepția aristotelică

despre idee, înțeleasă ca o „formă interioară“ non-transcendentă (chiar în raport cu spiritul uman), reușea să satisfacă punctul de vedere creștin tot atât de puțin ca și concepția platoniciană despre idee, înțeleasă ca esență existentă *per se*⁷⁸ (chiar în raport cu spiritul divin).

E limpede că, în aceste condiții, nici nu mai putea fi vorba despre o „*idee*“ artistică în înțelesul *propriu* — astfel că gândirea scolastică, întrucâtva la unison cu Platon, a arătat pentru problema artei un interes mult mai redus decât pentru problema frumosului, care, tocmai prin strînsa ei împletire cu problema binelui, a preocupat-o în mult mai mare măsură⁷⁹. Generarea și adăpostirea ideilor a devenit un privilegiu al spiritului *divin*, și atunci cînd aceste imagini, născute și închise în Dumnezeu, mai sînt cumva gîndite în raport cu omul, ele devin de cele mai multe ori nu atît obiecte ale cunoașterii logice sau ale imitației plastic creatoare, cît obiecte ale contemplației mistice⁸⁰. Cu toate acestea, relația spiritului artistic cu reprezentările lui interioare pe de o parte, și cu operele exterioare pe de alta, poate fi pusă *în paralel* cu relația intelectului divin față de ideile lui interioare și față de universul creat de el, astfel încît artistul, chiar dacă nu se află în posesia „ideii“ ca atare, poate fi considerat ca aflîndu-se în posesia unei „*cuasi-idei*“ (după cum a afirmat-o odată în mod expres Toma din Aquino). În acest fel, filozofia medievală a prezentat în fapt procesul de creație artistică — desigur nu ca și cum, prin compararea artistului cu un „*deus artifex*“ sau cu un „*deus pictor*“⁸¹, ar fi dorit să-i acorde artei o cinste deosebită⁸², ci mai curînd pentru a ușura prin aceasta înțelegerea esenței și acțiunii spiritului divin, sau, în unele cazuri mai rare, pentru a face posibilă soluționarea altor probleme teologice⁸³: frazele în care putem recunoaște sau interpreta mai bine concepțiile teoretice despre artă ale scolasticii medievale nu sînt decât construcții auxiliare pentru desfășurarea gîndirii teologice. Așa, de pildă, Toma din Aquino, într-o analiză a conceptului de idee⁸⁴ care a devenit exemplară pentru toată epoca ulterioară, reia exemplul aristotelic, folosit încă de Filon și Plotin, al „arhitectului“: „Forma lucrului care urmează a fi făurit trebuie să-și aibă în făuritor un model (*similitudo*)... Aceasta se întîmplă în două feluri: în cazul unor agenți, forma lucrului care urmează a fi făurit, preexistă ca existență naturală

aşa cum omul zămisleşte un alt om, sau focul naşte un alt foc; în cazul altora, însă, preexistă ca existenţă inteligibilă, şi anume în cazul acelor care acţionează prin intermediul intelectului. Astfel casa preexistă în mintea constructorului; şi aceasta poate fi denumită *ideea casei*, pentru că artistul (*artifex*) se străduieşte să construiască clădirea din realitate după forma pe care a conceput-o în mintea sa. Deoarece lumea nu este rodul întâmplării, ci a fost creată de Dumnezeu, prin intelect, în mod necesar trebuie să existe în spiritul divin o formă după modelul căreia universul a fost creat. În aceasta stă natura conceptuală a ideii⁸⁶.

Pentru gândirea medievală era deci sigur că artistul, chiar dacă nu creează după o idee în înţelesul propriu-zis, metafizic, al cuvîntului, el creează totuşi după o *reprezentare interioară a formei*, care precede opera, sau o „cuasi-idee“;⁸⁷ însă — şi de aceea nu este o întâmplare că scolastica, ori de câte ori foloseşte arta pentru o comparaţie, se referă cu predicţie la cazul arhitectului — problema relaţiilor ce ar putea să existe între reprezentarea interioară a formei şi contemplarea unui *dat natural* nu putea fi nicicum atinsă de gândirea medievală⁸⁸. Ceea ce împiedica aceasta era punerea în paralel a creaţiei artistice şi a cunoaşterii divine, pentru care existenţa unui obiect în afara sa nici nu putea fi luată în consideraţie; o piedică, de asemenea, o constituia predominarea concepţiei aristotelice despre artă, care cunoştea o relaţie între forma interioară şi materie, dar nu cunoştea o relaţie între forma interioară şi obiectul exterior (cu acesta sînt comparate produsele aşa-numitelor „artes“, mai ales în sensul că rămîn în urmă ca valoare reală faţă de creaţiile corespunzătoare ale naturii, dar nu în sensul că ele s-ar strădui să le redea pe acestea în chip „realist“)⁸⁹; la acestea se adăuga în sfîrşit, şi specificul artei medievale ca atare, care a adoptat cu atîta încetineală lucrul după model şi l-a practicat tot atît de rar, pe cît de rar au practicat ştiinţele naturii în Evul Mediu lucrul la masa de experienţe: „naturalismul“ goticului tîrziu şi „realismul“ secolelor al XIV-lea şi al XV-lea îşi găsesc în filozofia scolastică paralele deosebit de semnificative⁹⁰, dar nu o caracterizare conceptuală explicită sau vreo recunoaştere. Iar teza că arta (pe cît posibil) „imită natura“ — sau mai bine spus lucrează după

natură — este concepută, ca și mai înainte la Aristotel, numai în înțelesul stabilirii unui *parallelism*, și nu în sensul unei *relaționări*: arta — în cadrul căreia, firește, trebuie cuprinse și, sau chiar în special, acele „artes” care se află în afara celor trei, socotite de noi arte ale „desenului” — nu imită *ceea ce* creează natura, ci lucrează *așa cum* creează natura, pornind cu anumite mijloace spre anumite scopuri, realizând anumite forme în anumite materiale⁹¹. Așa se face că pînă și atunci cînd un mistic — în mod semnificativ — adaugă tradiționalului exemplu al „casei” noul exemplu al „trandafirului”, acest trandafir nu este pictat după natură, ci după o imagine închisă în suflet, astfel că între exemplul luat din arta reprezentării și cel luat din arta arhitecturii nu există vreo deosebire esențială: „cele trei cuvinte: imagine, formă, structură, sînt unul și același lucru. Înăuntrul sufletului, imaginea, forma sau figura unui obiect, ca imaginea unui trandafir, de pildă, constituie un singur lucru, și aceasta se demonstrează în două feluri. Mai întîi prin aceea că *eu plăsmuiesc imaginea unui trandafir după forma sufletului, într-o materie gîngășă*. Apoi prin aceea că în imaginea interioară a trandafirului recunosc, fără nici un dubiu, trandafirii din realitatea exterioară, la fel ca atunci cînd încă nu mă gîndeam să-i plăsmuiesc, așa după cum port în mine imaginea casei pe care totuși n-o voi clădi”⁹².

Conform concepției medievale, am putea spune în încheiere: opera de artă nu se naște, cum a afirmat secolul al XIX-lea, în urma unei confruntări dintre om și natură, ci prin proiectarea unei imagini interioare în materie, a unei imagini care, ce-i drept, nu poate fi desemnată chiar prin conceptul de idee, devenit termen teologic, dar poate fi comparată cu conținutul acestui concept: Dante, evitînd și el înadins cuvîntul „idee”, a rezumat concepția medievală despre artă într-o singură frază lapidară: „Arta se realizează pe trei trepte: în mintea artistului, în unealtă și în materia care își dobîndește forma prin artă”⁹³.

RENAȘTEREA

FAȚĂ de aceste puncte de vedere, scrierile istorice și teoretice despre artă ale *Renașterii* italiene au accentuat cu hotărâre și cu o neobosită perseverență, pe care le înțelegem deplin abia atunci când le raportăm la cele pomenite mai sus, faptul că menirea artei este *imitarea nemijlocită a realității*. Cititorului modern îi poate părea întrucîtva straniu că tratatul lui Cennino Cennini — care dealtfel este încă adînc înrădăcinat în tradiția medievală de atelier — dă artistului, care ar dori să reprezinte un peisaj de munte, sfatul, dealtminteri bine intenționat, de a lua cîteva pietre de stîncă și a le picta, la dimensiunile și în lumina corespunzătoare ⁹⁴ — și totuși o asemenea prescripție indică zorile unei noi epoci de cultură. Este extraordinar de nouă recomandarea ce i se face artistului de a se așeza în fața unui *model* (oricît de ciudată ar apărea alegerea lui în cazul arătat); la fel de nou este faptul că teoria artei smulge unei uitări milenare concepția că opera de artă este o redare a realității, fidelă modelului, concepție la început firească și familiară pentru Antichitate, apoi dezrădăcinată de neoplatonism și aproape neluată în seamă de către gîndirea medievală; și nu numai că o smulge uitării, dar o ridică în chip deliberat la rangul de program al creației artistice. De la bun început literatura Renașterii a susținut punctul de vedere că meritul și actul inovator al marilor artiști ai secolului al XIV-lea și al XV-lea a fost acela de a fi „rechemat la asemănarea cu natura“ o artă „îmbătrînită și în mod pueril rătăcită de la adevărul naturii“ ⁹⁵, o artă ce nu se întemeiază decît pe o tradiție mereu moștenită ⁹⁶, iar atunci când Leonardo da Vinci proclamă că: „Cea mai vrednică de laudă este pictura, întrucît are cea mai mare asemănare cu obiectul pe care-și propune să-l redea, și spun aceasta pentru a-i combate pe acei pictori care vor să îmbunătățească lucrurile din natură“ ⁹⁷, el vizează o concepție împotriva căreia secole de-a rîndul nu s-ar fi putut ridica vreo obiecție.

Paralel cu această *idee a imitației*, care conținea — dacă o privim sub aspectul ei postulatativ — cerința unei exactități

formale și obiective ⁹⁸, se dezvoltă, în literatura despre artă a Renașterii, la fel ca și în literatura despre artă a Antichității, ideea de *depășire a naturii*, depășire care se realizează mai întâi prin faptul că „fantezia” liberă creatoare este în stare să ducă fenomenele dincolo de posibilitățile lor de variație naturală, ba chiar să plăsmuiască creaturi cu totul *noi*, cum ar fi centaurii și himerele; ea se realizează apoi, și mai ales, prin acțiunea mai puțin „inventivă” decât selectivă și amelioratoare a rațiunii artistice, care poate să dea la iveală *frumusețea*, niciodată pe deplin realizată în realitate, și, ca atare, este datorare să o dea la iveală: alături de îndemnul mereu repetat la fidelitate față de natură, apare chemarea aproape tot atât de stăruitoare de a alege întotdeauna, din multitudinea realității date, cele mai frumoase *aspecte* ⁹⁹, de a evita forma imperfectă, mai ales din punctul de vedere al proporțiilor ¹⁰⁰, precum și, în general, de a aspira la reprezentarea frumuseții — dincolo de simplul adevăr al naturii — cu care prilej bîrfitul pictor Demetrius este iarăși invocat ca exemplu prevenitor. Pictorul, scrie Alberti, nu numai că trebuie să obțină pretutindeni asemănarea, dar să și adauge pe lângă ea frumusețea, „pentru că în pictură frumusețea e tot atât de necesară, pe cît e de plăcută” ¹⁰¹; cu aceeași însuflețire, cu care sînt colportate și ocazional completate cu exemple mai noi, „autentice” ¹⁰², anecdotele cu vrăbii și cai, este povestită, uneori chiar mai des, și cealaltă anecdotă despre Zeuxis, care relatează folosirea fecioarelor din Crotona în vederea selecției și care, pentru a nu mai vorbi de teoreticienii de artă propriu-ziși, a fost nu o dată povestită de către Ariosto cititorilor săi ¹⁰³.

La fel ca și Antichitatea (și, la urma urmei, noțiunea de „imitatio” nu este mai puțin o moștenire a Antichității decât noțiunea de „electio”), Renașterea, la început fără a vedea în aceasta vreo contradicție, a cerut și ea operelor ei de artă în același timp frumusețe și fidelitate față de natură, și într-adevăr aceste două cerințe, abia mai târziu devenite neconciliabile între ele, puteau încă să-i apară din punctul său de vedere drept postulate parțiale ale uneia și aceleiași cerințe: aceea de a lua din nou, cu fiecare operă de artă în parte, poziție față de realitate, fie în calitate de corector ¹⁰⁴, fie în calitate de imitator; este cu totul semnificativ faptul că întîlnim în Renaștere recomandarea de a se evita „imi-

tarea" altor maeștri ¹⁰⁵, recomandare ce nu e încă făcută din punctul de vedere al sărăciei de idei (căci acest punct de vedere nu putea deveni hotărâtor mai înainte ca însăși „ideea” să fi devenit conceptul central al teoriei artei) ¹⁰⁶, ci mai degrabă pur și simplu din punctul de vedere al naturii, care este infinit mai bogată decât operele pictorilor, și acela care le-ar imita pe ele și nu natura s-ar coborî pe sine la rangul de nepot al naturii, deși ar putea să-i fie fiu ¹⁰⁷.

Această dublă cerință de confruntare nemijlocită cu natura — imitînd-o și totuși corectînd-o — ar fi părut, în epoca respectivă, irealizabilă dacă, în locul tradiției de atelier, în mod expres abandonată ¹⁰⁸, tradiție care pînă la un punct îl *cruța* pe artist de propria-i confruntare cu natura, nu s-ar fi așezat un lucru total diferit, care să-i *faciliteze* această confruntare artistului, oarecum smuls dintr-un cadru limitat, dar sigur, și aruncat într-un peisaj imens, dar încă necălcat de picior omenesc; s-a născut astfel, și trebuia să se nască, acea disciplină așezată în multe privințe pe temelii antice, în ansamblu totuși specific modernă, pe care ne-am obișnuit s-o denumim *teoria artei* și care se deosebește de literatura despre artă (ce n-a lipsit nici înainte) tocmai prin aceea că nu mai e preocupată să răspundă la întrebarea: „cum se face o operă?”, ci la una cu totul diferită și cu totul străină gîndirii medievale, și anume: „ce trebuie să știi pentru a putea la nevoie să faci față, bine înarmat, confruntării cu natura?”.

Concepția despre artă a Renașterii se caracterizează deci, în raport cu cea medievală, prin aceea că, într-o oarecare măsură, scoate obiectul din lumea reprezentărilor interioare ale subiectului și îi atribuie un loc într-o „lume exterioară” solid fundată, de asemenea și prin aceea că așază între subiect și obiect o *distanță* (ca, de pildă, în practică — „perspectiva”), care în același timp obiectivează obiectul și personalizează subiectul ¹⁰⁹. Ne-am fi putut aștepta ca, prin această poziție fundamental inovatoare, să devină acută o problemă care a stat pînă azi în centrul gîndirii științifice despre artă și care se putea naște (sau, așa cum era de presupus), trebuia să se nască acolo unde ambii factori ai procesului de creație artistică s-au separat pentru prima oară: problema raportului dintre eu și univers, dintre spontaneitate și receptivitate, dintre materialul dat și puterea formativă — pe scurt, problema pe care o vom denumi în

continuare, pentru mai multă conciziune, „*problema raportului subiect - obiect*“. Numai că s-a întâmplat exact contrariul: teoria artei care se maturiza în secolul al XV-lea avea în primul rînd un scop practic, în al doilea rînd unul istoric și apologetic, nicicum însă unul speculativ; ceea ce însemnează că nu urmărea altceva decît, pe de o parte, să legitimizeze arta contemporană ca moștenitoare adevărată a Antichității greco-romane și, prin enumerarea meritelor și avantajelor ei, să-i cîștige un loc printre „*artes liberales*“; pe de altă parte, să pună la îndemîna artiștilor reguli sigure și științifice pentru activitatea creatoare. Acest scop, dealtfel cel mai important, nu putea fi atins de teoria artei decît pornind de la premisa (unanim recunoscută) că, mai presus de subiect și mai presus de obiect, stăruie un sistem de legi generale și necondiționat valabile, din care trebuiau deduse acele reguli și a căror cunoaștere constituie tocmai sarcina specifică a „*teoriei artei*“. În felul naiv în care această nouă disciplină prezenta ambele cerințe, a exactității și a frumuseții, credea că este în stare deopotrivă și să netezească și să indice calea spre realizarea lor: exactitatea formală și obiectivă i se păreau garantate de îndată ce artistul respecta pe de o parte legile perspectivei, pe de alta legile anatomiei, ale dinamicii psihologice și fiziologice și ale fizionomiei — frumusețea i se părea atinsă atunci cînd artistul știuse să aleagă o „*bella invenzione*“¹¹⁰, să evite „*inadvertențele*“ și „*contradicțiile*“ și să dea înfățișării acea armonie, concepută ca o perfect rațională și determinabilă „*concinnitas*“* a culorilor¹¹¹, a calităților și, de fapt, a raporturilor dintre dimensiuni. S-a pus desigur întrebarea (care a preocupat în mod deosebit teoria proporțiilor)¹¹², în ce fel ceea ce e armonios, și deci ceea ce place, poate fi obținut, și care e fundamentul acestei plăceri — numai că răspunsurile la această întrebare, oricum ar suna ele în cazurile particulare, dau glas părerii că nu aprecierea subiectivă și individuală a artistului putea să legitimizeze proporția justă ca „*justă*“: atunci cînd nu se făcea apel la legi fundamentale din domeniul matematicii sau al muzicii (ceea ce era socotit totuna în această epocă), se recurgea măcar la opiniile unor autorități recunoscute sau la mărturia statuilor antice¹¹³, ba unii cercetători cu spirit critic sau deplin

* Armonie.

sceptici în această privință, ca Alberti și Leonardo, au încercat să extragă cel puțin un fel de normă dintr-un material triat de judecata opiniei publice ¹¹⁴ sau de părerea „experților” ¹¹⁵, pentru a o putea opune judecății bazate doar pe gustul individual.

Dacă, prin urmare, putem afirma că o problematică a creației artistice nici n-a existat pentru concepția medievală, pentru că ea în fond contesta atât subiectul cit și obiectul (căci arta nu era pentru ea altceva decât materializarea unei forme, care nu depindea nici de apariția obiectului real și nici nu era propriu-zis produsă de către activitatea unui subiect real, ci preexistea ca „*image anterieoră*” — „*vorgêndes bilde*” — în spiritul artistului), la început o asemenea problematică nu se putea încă dezvălui nici concepției renașcentiste; pentru că aceasta gădea existența și comportarea subiectului, precum și cea a obiectului ca subsumate unor reguli precise, fie *a priori* valabile, fie empiric justificabile; și de aici pornind, devine comprehensibil ciudatul fenomen că disciplina teoriei artei, în curs de a se constitui în secolul al XV-lea, rămâne la început complet independentă de reînvierea filozofiei neoplatonice, care se petrece în aceeași vreme și în aceeași ambianță de cultură florentină. Căci această concepție despre lume, categoric metafizică și chiar cu predispoziții mistice, care îl aprecia pe Platon nu prin prisma filozofilor critici, ci prin aceea a cosmologilor și teologilor, și care nici măcar nu a încercat vreodată să facă deosebire între platonism și neoplatonism ¹¹⁷, ci mai curînd a țesut într-o imagine de ansamblu elemente platoniciene și plotiniene, de cosmologie greacă și de mistică creștină, mituri homerice și cabală iudaică, științe naturale arabe și scolastică medievală. O asemenea concepție despre lume putea, desigur, da cele mai felurite impulsuri teoriei artei (și a făcut-o, după cum vom vedea mai târziu), dar nu putea avea o valoare esențială în ochii unei teorii despre artă, gândită în același timp practic și raționalist, așa cum era cea pe care o adusesse la lumină Renașterea timpurie.

O astfel de teorie a artei nu era încă receptivă față de unele moduri de gîndire, ca acelea pe care Marsilio Ficino le descifra la Plotin și Dionisie Areopagitul și le „introducea” la Platon: concepția ei fundamental naturalistă ar fi trebuit de-a dreptul să se revolte împotriva unei păreri ca aceea potri-

vit căreia sufletul omenesc ar purta în sine, întipărită de spiritul divin, o imagine a omului, a leului sau a calului desăvârșit, și ar judeca lucrurile din natură în raport cu această imagine¹¹⁸; felul searbăd în care această teorie enumeră în chip logic „cele șapte moduri ale mișcării”¹¹⁹ avea puține contingențe cu învățătura mistică neoplatoniciană despre mișcare, pentru care mișcarea în linie dreaptă semnifică inițiativa divină, cea oblică — continuitatea creatoare divină, iar mișcarea circulară — egalitatea divinității cu ea însăși¹²⁰; iar dacă Ficino definește o dată frumusețea — sprijinindu-se în chip direct pe Plotin — ca o „asemănare mai clară a corpurilor cu ideile”, sau ca o „victorie a rațiunii divine asupra materiei”¹²¹, iar altă dată — apropiindu-se mult de neoplatonismul creștin — o denumeste „rază a chipului divin”, care mai întâi coboară în îngeri, apoi iluminează sufletul omenesc și în cele din urmă universul materiei corporale¹²², în schimb Alberti — în deplin acord cu cei care se străduiau alături de el predeterminând orientarea teoriei artei pentru mai bine de un secol — a trebuit să opună acestei concepții *metafizice* pe cea pur *fenomenală* a clasicității eline: „Frumusețea este o anume potrivire și o anumită concordanță a părților cu întregul căruiia îi aparțin, după un anumit număr, după forma și poziția pe care o au, așa cum cere acea *concinnitas*, adică rațiunea primordială absolută a naturii”¹²³; sau, mai deslușit: „Mai întâi trebuie avut în vedere ca membrele să se potrivească bine între ele, și ele se vor potrivi atunci când, în ceea ce privește mărimea, destinația, caracterul, culoarea și altele asemenea, se vor acorda într-una și aceeași frumusețe”¹²⁴. Armonia măsurii și armonia culorilor și a calităților — iată în ce vedea Alberti, și împreună cu el toți ceilalți teoreticieni ai artei din Renaștere, esența frumuseții. Alberti a contribuit enorm tocmai la victoria acelei definiții a frumosului, pe care Plotin o combătuse mai puternic, pentru motivul că nu cuprindea decât caracterele exterioare aparente, și nu temeiul și semnificația interioară a frumosului: „συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἀλλήλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον, τὸ τε τῆς εὐχροίας προστεθέν”*. Important în toate acestea este însă faptul că o astfel de renunțare la explicația meta-

* „Proporția părților, unele față de altele și față de întreg, la care se adaugă un colorit plăcut”.

fizică a frumosului a slăbit pentru prima dată considerabil legătura dintre „pulcher“ * și „bonum“ **, care din Antichitate nu se mai desfăcuse niciodată, deși la început a procedat mai puțin prin respingere expresă, cît prin trecere sub tăcere; ea a inaugurat, de asemenea, *de facto* dacă nu *de jure*, autonomizarea sferei estetice, care va fi teoretic fondată abia după mai bine de trei secole și care, între timp, așa cum vom vedea, a fost mereu repusă în discuție.

Se poate deci afirma pe bună dreptate că, în Renașterea timpurie, gîndirea teoretică din domeniul artei a rămas în general aproape neatinsă de influența neoplatonismului reviviscent ¹²⁵: această gîndire a putut să se ratașeze pe de o parte de Euclid, Vitruviu sau Alhazen, pe de alta de Quintilian și Cicero, nu însă de Plotin, sau Platon pe care Albeti îl pomeniște numai ca pictor¹²⁶, și a cărui influență devine eficientă pe un plan mai vast, pentru prima oară în lucrarea lui Luca Pacioli *Divina proporzione*, apărută în 1509, adică într-o lucrare care nu aparține propriu-zis unui teoretician al artei, ci unui matematician și cosmolog ¹²⁷.

Numai într-o singură privință pare să se fi exercitat o influență a platonismului reviviscent asupra teoriei artei: la început numai în cazuri izolate și într-un context — comparativ privind lucrurile — nesemnificativ, cu timpul însă mai frecvent și cu insistență mai mare întîlnim conceptul de „idee“ artistică. Dar cît de adîncă este deosebirea esențială dintre concepția originară fundamentală a teoriei artei și concepția originară fundamentală a platonismului nu apare niciunde atît de clar ca în faptul că legătura dintre teoria ideilor și teoria artei a fost posibilă doar cu unele sacrificii făcute, cînd de o parte, cînd de alta, cel mai adesea însă de amîndouă părțile. Pe măsură ce conceptul de idee dobîndește însă mai multă influență și se apropie mai mult de semnificația sa originară veritabilă, adică de cea metafizică (cea ce se întîmplă abia în epoca așa-numitului manierism), teoria artei se îndepărtează și ea de țelurile ei, inițial de natură practică, și de premisele ei de gîndire, la început neproblematică — și, invers, pe măsură ce teoria artei se atașează tot mai mult de aceste țeluri și premise (cum este cazul în peri-

* Frumosul.

** Binele.

oada Renașterii propriu-zise și apoi din nou în „clasicism“), conceptul de idee își pierde și el din ce în ce mai mult din valabilitatea lui metafizică sau cel puțin apriorică, pe care o avusese pînă atunci.

În concepția „Academiei Platonice“, care și-a găsit formularea finală în filozofia lui Marsilio Ficino, ideile sînt realități metafizice: ele există ca „substanțe adevărate“, în timp ce lucrurile pămîntești nu sînt decît „imagini“ ale acestora ¹²⁸ (adică ale unor lucruri real existente) și, privite din perspectiva substanțialității lor, sînt „simple, imobile și fără adaosuri contrare“ ¹²⁹. Ele sînt imanente spiritului divin (uneori și spiritului îngerilor) ¹³⁰ și, în acord cu concepția plotiniano-patristică, sînt definite ca „*exempla rerum in mente divina*“ *; pentru conștiința umană o anumită cunoaștere este însă posibilă numai fiindcă în sufletul nostru sînt imprimare un fel de „tipare“ (în latină „*formulae*“) ale ideilor din timpul existenței lui anterioare supratereștre; ¹³¹ — aceste peceti, asemenea unor „scînteii ale luminii divine originare“, în urma prelungitei lor inactivități „s-au șters cu totul“, dar pot fi totuși reîmprospătate prin „învățătura“ și readuse la strălucire cu ajutorul ideilor, așa cum se întîmplă cu „privirile datorită razelor de la stele“: „*Addit in mentem denique sic affectam non paulatim quidem humano quodam amore, sed subito lumen veritatis accendi. Sed unde nam? Ab igne, id est a Deo, prosiliente sive scintillante. Per scintillas designat ideas... designat et formulas idearum nobis ingenitas, quae per desidiam olim consopitae excitantur ventilante doctrina, atque velut oculorum radii emicantes ideis velut stellarum radiis collustrantur*“ ** ¹³².

Ceea ce este valabil pentru cunoaștere în general, rămîne valabil în special (și chiar în măsură deosebit de mare), pentru cunoașterea frumosului. Ideea de frumos este și ea

* „Modelele lucrurilor în gîndirea divină“.

** „Adaugă în fine că în mintea afectată în acest fel de o dragoste omenească nu treptat de bună seamă, ci brusc, se aprinde lumina adevărului. Dar de unde? De la focul — adică de la Dumnezeu — care țîșnește sau împrășteie scînteii. Prin scînteii el înțelege ideile ... înțelege și tiparele ideilor înăscute nouă care din pricina inactivității îndelungate se află într-o stare de amortire, dar datorită învățaturii se activează și se luminează cu ajutorul ideilor, întocmai cum razele strălucitoare ale ochilor își sporesc strălucirea datorită razelor ce vin de la stele“.

întipărită în spiritul nostru, sub înfățișarea unei „formula“, și numai această reprezentare înnăscută ne dă nouă, adică părții spirituale din noi, capacitatea de a cunoaște frumosul vizibil — și de a-l aprecia, raportându-l la un frumos invizibil și participînd la „triumful“ acelui εἶδος, care se revelă în el, asupra materiei: este frumos acel lucru pămîntesc care se află în cea mai deplină concordanță cu ideea de frumusețe (și în același timp cu propria-i idee), iar noi recunoaștem această concordanță raportînd fenomenul sensibil la acea „formula“ care se păstrează înlăuntrul nostru ¹³³.

Un ethos cu totul diferit prezintă conceptul de idee la Leon Battista Alberti. În plină discuție asupra postulatului frumuseții, în urma dezaprobării exprimate la adresa anticului realist Demetrius și imediat înaintea inevitabilei povestiri despre Zeuxis și fecioarele din Crotona, apare, oarecum ca un avertisment față de extrema cealaltă, un atac ascuțit împotriva acelor care cred că pot plăsmui frumosul fără a studia natura: „Dar pentru a nu pierde timp și osteneală, trebuie să fugim de obiceiul unor nechibzuți care, încrezîndu-se în talentul lor, fără să aibă vreun model din natură, pe care să-l urmeze cu ochii și cu mintea, se străduiesc să dobîndească prin sine și pentru sine lauda că pictează. Dar în acest fel ei nu învață să picteze bine, ci se obișnuiesc cu propriile lor greșeli. Acea *idee de frumusețe, pe care pînă și cei mai experimentați abia reușesc s-o deosebească, fuge de mințile nepricepute*“ („Fuggi l'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i beni esercitatissimi appena discernono“) ¹³⁴. Această părere dovedește, fără nici o îndoială, că și Alberti a fost în oarecare măsură atins de mișcarea platoniciană (căci concepția unei „idea delle bellezze“ care se înfățișează ochiului interior al pictorului sau sculptorului nu este, nicidecum, medievală); dar cu toate acestea este de înțeles că tocmai această părere a fost unanim trecută sub tăcere de către apărătorii „neoplatonismului“ lui Alberti. Căci tocmai conceptul de idee, care la Cicero și la Plotin trebuia să demonstreze puterea nelimitată a talentului artistic și independența sa principială față de orice experiență exterioară, slujește aici ca să împiedice spiritul artistic de a se supraestima și să-l recheme la observarea naturii. A spune că „ideea de frumusețe fuge de mințile nepricepute, că pînă și cei mai experimentați abia reușesc

s-o deosebească“ nu înseamnă nimic altceva decât că teoria Renașterii, nici dornică și nici capabilă să sacrifice conceptului de idee crezul său realist, pe care îl dobândise cu greu, dimpotrivă, a modificat acum atât de tare înțelesul conceptului de idee, încît se putea concilia cu acel crez realist, ba chiar putea să-l sprijine. Neoplatonismului autentic al lui Petrarca, darul de a da la iveală frumosul prin linie și culoare îi părea explicabil numai cu ajutorul unei viziuni cerești ¹³⁵. Alberti credea că aptitudinea de a sesiza frumosul în spirit nu putea fi dobîndită decât prin experiență și exercițiu. Și în fapt, chiar dacă Cennini ¹³³, și după el Leonardo ¹³⁷ îi acordau artistului capacitatea de a se emancipa de realitate, prin căutare și invenție, nici un gînditor al Renașterii n-ar fi îndrăznit să privească *frumosul* ca pe un copil al „fanteziei“, așa cum au făcut-o Dion sau Cicero.

E semnificativ faptul că a durat destul de mult pînă ce teoria italiană a artei a acordat conceptului de idee o importanță mai mare — și că a durat încă și mai mult pînă cînd a început să devină în chip clar conștientă de consecințele introducerii acestui concept. În ceea ce îl privește pe Alberti, conceptul păstrează o utilizare ocazională. Leonardo, pe cît se poate vedea, nu folosește deloc termenul „idee“ și este caracteristic pentru concepția despre artă a Renașterii tîrzii faptul că, în lucrarea sa intitulată *Il Cortegiano*, contele Castiglione, care discută despre iubire și o proslăvește într-un elogiu cu ton net platonician, aprecierea artistică nu cunoaște alt criteriu decât acela al imitației adecvate ¹³⁸.

Numai Rafael, în scrisoarea sa de renume universal, adresată în 1516 aceluiași conte Castiglione, a preluat conceptul de idee, dar el se referă încă și mai puțin decât Alberti la felul în care se cuvine să concepem raportul dintre „idee“ și „experiență“, ba chiar refuză în mod expres orice formulare în acest sens: „pentru ca să pictez o femeie frumoasă“, se spune acolo, „ar trebui să văd mai multe femei frumoase, și cu condiția să-mi fiți de ajutor la alegere; dar fiindcă există atît de puține femei frumoase și atît de puțini judecători pricepuți, mă slujesc de o anumită idee care-mi vine în minte. Dacă această idee are valoare artistică, nu știu; mă străduiesc însă foarte mult s-o obțin“ ¹³⁹. Aceste fraze minunate, care ascund cu atîta grație crezul artistic în spatele unui compliment adresat marelui cunoscător în

materie de femei, fraze pe care în nici un caz nu trebuie să le așezi în balanța de aur a criticii teoriei cunoașterii, indică totuși pe de o parte că Rafael era conștient de faptul că nu va putea plăsmui imaginea feminității desăvârșite decât dintr-o „reprezentare interioară“, care nu mai depinde de obiectul individual concret; pe de altă parte, însă, rezultă că nu atribuia acestei reprezentări interioare nici vreo valoare normativă, nici vreo origine metafizică — fiind atît de puțin înclinat la aceasta, încît nu-i poate defini natura decât prin expresia „certa idee“. Această idee îi vine în minte, dar dacă ea are valoare și justete, asta nu mai știe și nici nu vrea să știe. Dacă ar fi fost întrebat de unde îi vine în minte această idee, el n-ar fi ezitat, desigur, să răspundă că în ea s-ar fi contopit oarecum suma experiențelor sensibile într-o imagine spirituală interioară (cam în sensul în care vorbea Dürer despre „o comoară a inimii în taină adunată“, care se naște doar atunci cînd artistul, „prin mult exercițiu și-a îmbogățit spiritul“, din a cărei plenitudine el devine în stare să „creeze în inima sa o nouă ființă“, „sub înfățișarea unui lucru“) ¹⁴⁰ — dar ultimul său cuvînt ar fi fost și de data aceasta: „Io non so“.

Abia Vasari — aflat întrucîtva sub influența curenților de gîndire ale noii teorii manieriste a artei, deși în ansamblul concepției sale teoretice este încă puternic orientat retrospectiv — se exprimă ceva mai pe larg, în ediția a II-a a *Vieților*, cu toate că nu depășește încă simpla constatare a stării de fapt și se ține la fel de departe de o fundamentare filozofică a acestei stări de fapt, precum și de consecințele teoretice care ar decurge din ea ¹⁴¹. La Alberti — căci Rafael, după cum am mai spus, nu și-a exprimat în această privință nici o părere — a apărut „Idea delle bellezze“, care pentru el mai păstra încă ceva din nimbul ei metafizic, ce-i drept dependentă de „experiență“, dar fără ca prin aceasta să spună că și-ar avea *originea* în „experiență“: ea își alege mai curînd ca sediu spiritul intim familiarizat cu natura, decât pe cel lipsit de contact cu concretul, totuși afirmația că ea însăși ar fi „extrasă“ din obiectele naturii lipsește. În schimb, putem citi la Vasari: „Pentru că desenul, tatăl celor trei arte ale noastre ¹⁴², extrage din mai multe lucruri o judecată universală (giudizio universale), asemenea unei forme sau idei a tuturor lucrurilor din natură, care, în dimensiunile ei,

este de o perfectă regularitate. De aceea el (desenul) cunoaște, nu numai în cazul corpurilor omenești și al corpurilor de animale, ci și în plante, clădiri, picturi sau sculpturi, raportul de măsură dintre întreg și părțile sale, precum și raportul de măsură al părților unele față de altele și față de întreg. Și deoarece dintr-o asemenea cunoaștere se naște o anume judecată, se formează în minte acel lucru care apoi, plăsmuit cu mâna, va fi denumit « desen », se poate trage concluzia că acest desen nu este altceva decât o expresie aparentă și o manifestare a conceptului pe care l-am avut în suflet și pe care ni l-am reprezentat în minte și care s-a exteriorizat prin idee”¹⁴³. Aici ideea își găsește prin urmare în experiență nu numai premisele, ci chiar originea — nu numai că se leagă bucuros de viziunea realității, dar ea este chiar viziunea realității, devenită însă mai clară și mai general valabilă prin acțiunea spiritului, care alege din multiplicitate detaliul, iar detaliile alese le recompune într-un nou întreg. Această concepție înseamnă pe de o parte o transformare a conceptului de idee în sensul *naturalismului* — transformare care presupune și demonstrează¹⁴⁴ o totală ignorare a învățăturii platoniciene despre idei, ca să nu mai vorbim de ignorarea celei plotiniene; pe de altă parte, însă, înseamnă o transformare în sensul *funcționalității*: întrucât ideea nu se mai află *a priori* — premergînd experienței — în spiritul artistului, ci — fiind zămislită pe baza experienței, artistul o realizează *a posteriori* — pe de o parte, ea nu mai apare ca o concurentă sau chiar ca o imagine originară a realității perceptibile prin simțuri, ci ca un *derivat* al ei; pe de altă parte, ea apare nu numai ca un conținut dat sau chiar ca un obiect transcendent al cunoașterii umane, ci ca un *produs* al acesteia: această cotitură poate fi recunoscută în modul cel mai explicit și pe planul terminologiei. De aici înainte ideea nu mai „sălășluiește” sau „preexistă” în sufletul artistului, așa cum se exprima Cicero¹⁴⁵ sau Toma din Aquino¹⁴⁶, și cu atît mai puțin îi este „înnăscută”, așa cum afirmase adevăratul neoplatonism¹⁴⁷, ci mai curînd „îi apare în minte”¹⁴⁸, „se naște”¹⁴⁹, este „extrasă” din realitate¹⁵⁰, „dobîndită”¹⁵¹ sau chiar „formată și plăsmuită”¹⁵², iar către mijlocul secolului al XVI-lea a putut chiar să se constituie obiceiul, foarte răspîndit apoi, de a se desemna prin cuvîntul „idee” nu atît conținutul reprezentării artistice,

cît mai degrabă *capacitatea* de reprezentare artistică, astfel încît acest cuvînt ajunge să se identifice oarecum cu cuvîntul „*immaginazione*“¹⁵³ și devin posibile exprimări ca cele din ultima frază a pasajului citat din Vasari: „*concetto che si ha fabricato nell'Idea*“¹⁵⁴ [„conceptului care s-a exteriorizat prin idee (imaginație)“], sau „*le cose immaginate nell'Idea*“¹⁵⁵ [„lucrurile închipuite în imaginație“], „*quella forma di corpo, che nell'Idea mi sono stabilita*“¹⁵⁶ [„acea formă a corpului, pe care mi-am stabilit-o în imaginație“], „*quella forma di corpo, che nell'Idea dello Artefice è disegnata*“¹⁵⁷ [„acea formă a corpului, care e desenată în imaginația artistului“] etc.

Acestea arată că, de aici înainte, problema „subiectului și obiectului“ era pregătită, atît cît se putea, pentru o clarificare de principiu; căci de îndată ce subiectului i se atribuia sarcina de a *deduce* cu propriile-i puteri legile creației din realitate, în loc de a-i permite să le *presupună mai presus* de realitate (și mai presus de el însuși), se naște cu o anume necesitate întrebarea, cînd și de ce ar fi justificată pretenția de a fi dedus în chip *just* aceste legi; numai că — și faptul este deosebit de semnificativ — abia concepția despre artă categoric „manieristă“ a reușit să aducă efectiv această clarificare de principiu, sau cel puțin să o stimuleze în mod conștient; căci pentru gîndirea Renașterii, tocmai teoria ideilor, așa cum fusese modificată de această gîndire, putea să lase impresia că problema raportului subiect-obiect a fost rezolvată încă înainte de a fi pusă în mod expres: întrucît acea „idee“, pe care artistul o zămislește în spirit și o face vizibilă prin desen, nu-și are originea în el însuși, ci este luată, printr-un „giudizio universale“, din natură, ea pare, deși *actualiter* e recunoscută și realizată abia datorită subiectului, totuși *potentialiter* a fi deja prefigurată în obiecte. Este cu totul caracteristic faptul că Vasari fundamentează posibilitatea de a ajunge la o idee prin aceea că *natura însăși* în plăsmuirile ei este atît de ordonată și de consecventă, încît dintr-un fragment ar putea fi recunoscut întregul („*ex ungue leonem*“) *: fără ca să se ajungă la o formulare expresă a acestor gînduri sau să se fi simțit nevoia unei asemenea formulări, așa cum s-a întîmplat mai tîrziu¹⁵⁸

* A recunoaște leul după gheară.

în Renaștere, pare de la sine înțeles că ideea, dobândită de artist prin observație, dezvăluie în același timp propriile intenții ale naturii, care „creează după anumite legi”; că între subiect și obiect, spirit și natură nu există un antagonism și nici măcar o contradicție, ci mai curînd dimpotrivă: ideea, preluată chiar din experiență, îi *corespunde* în mod necesar acesteia, întregind-o sau chiar înlocuind-o. Astfel ajunge Rafael să spună despre el însuși, așa cum o va face cu un an mai târziu clasicizantul Guido Reni ¹⁵⁹, că, în lipsa unor modele suficient de frumoase, este nevoit să se slujească de o „certa Idee”, și tot astfel, un spaniol de mai târziu, care însă de astă dată vorbește într-un tot în spiritul clasicismului, va putea să formuleze relația supletivă reciprocă ce există între observarea naturii și formarea ideilor, în sensul că un pictor bun trebuie să-și corecteze reprezentările interioare prin observarea naturii, dar și invers, atunci cînd această observare lipsește, se poate servi de „frumoasele idei dobîndite” de el: „Căci perfecțiunea constă în a trece de la idei la modelul din natură și de la modelul din natură la idei” ¹⁶⁰. *Teoria ideilor aplicată la teoria artei apare deci în vremea Renașterii târzii* — în măsura în care se referă la problema frumosului, și tocmai fiindcă acest lucru se întîmplă iarăși, își afirmă deosebirea esențială față de teoria artei medievale — *oarecum ca o formă mai spiritualizată a vechii teorii a selecțiunii*, în sensul că frumusețea poate fi dobîndită în chip mai spiritualizat, nu printr-o recombinație exterioară a părților, ci printr-o viziune interioară unificatoare a cazurilor individuale ¹⁶¹. Antichitatea însăși, oricît de familiară i-ar fi fost concepția selecțiunii, s-a ținut departe de gîndul identificării acelei *παράδειγμα* dobîndită prin alegerea a ceea ce e mai frumos, cu „ideea”: Antichitatea interpreta conceptul de idee nu în sensul unei *împăcări* între spirit și natură, ci în sensul *independenței* sale față de ea; Renașterea a interpretat conceptul de idee încă de la început — deși o formulare expresă a acestei teze s-a produs abia prin intermediul clasicismului din secolul XVII ¹⁶² — în sensul acelei concepții specific moderne despre artă, a cărei esență constă în aceea că, transformînd conceptul de *idee* în conceptul de „*ideal*”, ajunge să identifice lumea *ideilor* cu lumea unor *realități superioare*. Cu aceasta ideea este dezbrăcată de noblețea ei

metafizică, dar este repusă într-un acord frumos, oarecum de la sine înțeles, cu natura: generată de spiritul uman, dar în același timp aflându-se departe de orice subiectivism și arbitrar — ideea, dînd la iveală legitatea prefigurată în obiecte, realizează pe calea sintezei intuitive în fond același lucru pe care Alberti, Leonardo și Dürer au încercat să-l atingă pe calea sintezei discursive, în cercetările lor relative la proporții, pe baza unui material bogat, furnizat de observație și confirmat de opinia generală: desăvîrșirea „naturalei” cu ajutorul artei.

Vasari răspunde însă, în pasajul citat de noi, nu atît la problema posibilității *realizării frumosului*, cît mai ales la problema posibilității *reprezentării artistice ca atare*, la problema celui „disegno”; filozofia orientată aristotelică a Evului Mediu târziu nu legase de termenul „idee” — sau mai exact spus, de „cuasi-idee” — conceptul unei „idea delle bellezze” (concept care a fost reînviat abia odată cu platonismul Renașterii și care se va transforma ulterior în conceptul de „ideal”), ci conceptul *reprezentării spirituale în genere*, indiferent dacă obiectul ei era sau nu „frumos”. E limpede că nici Renașterea nu putea abandona această semnificație mai largă a conceptului de idee; adică a continuat să folosească termenul „idee” în același înțeles cu termenii „pensiero” sau „concetto” — e însă de asemeni limpede că ea trebuia să transforme conceptul de „reprezentare artistică în genere” în sensul funcționalității și al apriorității, nu mai puțin decît conceptul propriu-zis al „ideii de frumos”: ceea ce părea să-l facă pe artist capabil să „inventeze” ori să „proiecteze” o operă de artă, de oricare fel ar fi fost ea, era același „giudizio universale”, care făcea din frumusețe (sau, dimpotrivă, din urîtenie) ¹⁶³ ceva ce putea fi reprezentat de către el; posibilității, garantate de către idee, de *potențare* a unei forme, care, provenind din observarea naturii, depășește totuși obiectele ei reale, îi corespunde posibilitatea de *reprezentare* a unei forme care, provenind tot din observarea naturii, rămîne totuși independentă de ea. Astfel termenul „idee” (chiar dacă facem abstracție de folosirea lui în vorbirea curentă în accepțiunea de „capacitate imaginativă” sau „putere de reprezentare”, deci nicidecum în sensul de „forma” sau „conceptus”, ci în sensul

de „mens“ sau „imaginatio“), poate avea în secolul al XVI-lea două semnificații esențial deosebite în teoria artei.

1. (ca la Alberti și Rafael): *Idea = reprezentarea unei frumuseți care întrece natura*, în sensul conceptului — abia mai târziu fixat — de „ideal“;

2. (ca la Vasari — între alții): *Idea = reprezentarea unei plăsmuiri artistice în general, independente de natură*, în sensul conceptelor de „pensiero“ sau „concetto“, folosite cu aceeași semnificație și ca atare în uz încă în secolul al XIII-lea și al XIV-lea¹⁶⁴; termenul desemnează în această accepțiune (care domină în *Cinquecento*-ul târziu, cedînd pasul abia în secolul al XVII-lea, în fața conceptului de „ideal“, fixat de aici înainte) orice reprezentare care, proiectată în spirit, premerge realizarea exterioară¹⁶⁵, și poate ajunge chiar pînă la ceea ce noi obișnuim să denumim „subiect“ sau „model“¹⁶⁶.

Adesea aceste două semnificații nu au fost despărțite categoric, și nici nu puteau fi, întrucît a doua, mai întinsă decît prima, putea în anume circumstanțe s-o includă (de aceea uneori se adaugă cuvîntului „idea“ în mod expres cîte un cuvînt ca „bella“ sau „hermosa“) ¹⁶⁷. De asemenea, în cele din urmă, ambele semnificații ajung să fie de acord prin faptul că, atît în planul realizării frumosului, cît și în cel al reprezentării artistice în genere, raportul dintre subiect și obiect este prezentat ca unul de deplină corespondență.

Întrucît teoria artei în Renaștere lega formarea ideilor de observarea naturii și prin aceasta le așeza într-o sferă care, dacă nu era încă cea individual-psihologică, nu mai era nici cea metafizică, a făcut primul pas către recunoașterea a ceea ce ne-am obișnuit să denumim „geniu“. Chiar și gîndirea din vremea Renașterii timpurii presupune de la început, alături de obiectul artistic real, deopotrivă un subiect artistic real (după cum și inventarea perspectivei centrale însemnase în același timp o afirmare a „obiectului vizibil“ și a „ochiului“ care vede); numai că această gîndire, după cum am văzut, crezuse în existența acestor legități, deopotrivă suprasubiective și supraobiective, care păreau să poată guverna procesul de creație ca o instanță de ordin superior, și a căror recunoaștere necondiționată se afla de fapt în contradicție cu conceptul de creație artistică liberă și genială. Încetul cu încetul, conceptul de idee artistică urma

să limiteze valabilitatea acestor reguli suprasubiective și supraobiective: spiritul artistic, căruia i se acordă capacitatea de a transforma intuitiv, din el însuși, realitatea în idee, de a realiza din el însuși o sinteză a datului obiectiv, nu mai are nevoie în fond de acele principii ordonatoare *a priori* valabile sau empiric fondate, ca niște legi matematice, cum sînt aprobarea opiniei publice sau mărturiile scriitorilor antici, ci are dreptul și datoria să dobîndească din propria-i putere acea „*perfetta cognizione dell'obietto intelligibile*“, pentru care limbajul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea va folosi termenul de *Idea* ¹⁶⁸: o afirmație, aproape kantiană, ca cea a lui Giordano Bruno, potrivit căreia *artistul este singurul autor al regulilor*, iar reguli veritabile există numai întrucît și în măsura în care există artiști veritabili ¹⁶⁹, poate fi într-adevăr înțeleasă pe deplin doar în legătură cu *teoria ideilor*. Numai că — fapt decisiv — Renașterea propriu-zisă a reușit la fel de puțin să accentueze atît de expres, aproape polemic, genialitatea în artă, pe cît de puțin a reușit, pe de altă parte, în formularea expresă a conceptului de „ideal“; ea știa tot atît de puțin despre o *contradicție* între geniu și regulă, pe cît de puțin știa despre o contradicție între geniu și natură; și tocmai conceptul de idee, așa cum îl reinterpreta epoca, exprima, cu o deosebită claritate, împăcarea acestor contradicții care încă nu se conturaseră, întrucît conceptul demonstrează libertatea spiritului artistic față de exigențele realității, o libertate în același timp *asigurată și limitată*.

STAREA de spirit neproblematică și liniștită, ce caracterizează teoria artei din Renaștere și corespunde atât de perfect înclinării ce se manifestă în toate modalitățile de exprimare ale acestei epoci, de a armoniza între ele elemente aparent contradictorii, a cedat treptat locul unei stări de spirit cu totul diferite în scrierile teoretice despre artă din *a doua jumătate a secolului*, pe care obișnuim s-o denumim epoca barocului timpuriu. Este desigur greu să extragem, din imaginea de ansamblu a gândirii acestor scrieri, trăsăturile noi ce o diferențiază, și aproape imposibil să cuprindem aceste trăsături înăuntrul unui singur concept. Căci pentru conștiința culturală a epocii de care ne ocupăm este caracteristic tocmai faptul că ea se comportă în egală măsură în chip revoluționar și în chip tradiționalist și că tinde în egală măsură la particularizarea și la unificarea energiilor artistice deja existente: dacă Renașterea dorea neapărat o ruptură cu Evul Mediu, barocul timpuriu dorește atât depășirea, cât și continuarea renașcentismului; dacă înainte activau diferite „școli“, care se deosebeau prin metodele lor practice, dar erau unitare în scopurile pe care și le propuneau, acum diferitele „direcții“, care proveneau totuși din acele școli, încep să se atace reciproc prin scrieri teoretice cu caracter programatic, cu toate că aceste direcții sînt mai asemănătoare între ele, în anumite premise fundamentale, decît școlile respective (întocmai cum și diferitele genuri, cum sînt pictura istorică, portretul și peisajul, încep să-și descopere „legile“ proprii și totuși stabilesc între ele cele mai variate relații). Așa se face că în lăuntru al acestei epoci, care pregătește în egală măsură barocul tîrziu și clasicismul, putem distinge *cel puțin trei* curențe stilistice diferite, care se combat între ele și totuși se interferează în multe privințe: un curent, comparativ vorbind, temperat, care încearcă să ducă mai departe gîndurile clasicității (cel mai autentic reprezentate de Rafael) și să le dezvolte doar în sensul noilor evoluții; apoi două curențe, comparativ vorbind și de astă dată, extreme, dintre care unul, legat mai ales de Correggio și de

alți italieni din nord, lucrează în direcția dezvoltării unei sensibilități coloristice și luministice, pe cînd celălalt, „manierismul” propriu-zis, vrea să depășească clasicitatea pe o cale opusă, și anume prin simpla modificare și regrupare a structurilor plastice ca atare ¹⁷⁰. Această situație complicată, care în realitate este încă și mai complicată (căci și tendința naturalistă, care, după părerea istoriografiei de artă mai vechi, izbucnește brusc și în stare pură la Caravaggio, în realitate nu apare aici nici nepregătită, nici necontaminată) ¹⁷¹, își găsește reflectarea ei firească, ba chiar expresia ei autentică și în teoria artei care cuprinde în sine toate tendințele ce agită epoca, în parte împăcîndu-le între ele, în parte opunîndu-le una alteia, dar, care, așa cum este din multe motive foarte ușor de înțeles ¹⁷², favorizează în mod deosebit direcția retrospectivă, a „clasicismului tîrziu”. În ceea ce privește una din tendințe, întîlnim la teoreticienii din a doua jumătate a secolului aceleași gânduri și exigențe care fuseseră exprimate mai demult de Alberti și Leonardo și care sînt reluate acum într-o formă uneori neschimbată, alteori mai accentuată; aceste gânduri și exigențe constituie încă și acum temelia întregului sistem teoretic al artei, astfel încît este mereu nevoie de un examen atent înainte de a considera o frază scrisă în 1580 sau 1590 drept o expresie specifică voinței artistice contemporane. Astfel, pentru a alege doar două exemple, teoria se menține încă ferm la postulatul rezumat prin „συμμετρία”, deși în același timp practica pare a sacrifica în diferite moduri tocmai acest postulat altor idealuri, și invers — o prescripție ce pare la prima vedere atît de autentic barocă, cum este aceea care cere ca la reprezentarea unei scene dureroase să fie înfățișată o figură care-l privește plîngînd pe privitor, pentru a-l face să participe la durerea ei, are în realitate la origine o prescripție de a lui Alberti ¹⁷³; în ceea ce privește cealaltă tendință, direcția *picturală* lombardo-venețiană, ea se afirmă pe plan teoretic printr-un protest mai mult sau mai puțin declarat împotriva fanaticilor florentini și romani axați pe „disegno” (a se vedea Paolo Pino, Lodovico Dolce și, pînă la un anumit grad, Giovan Battista Armenini) ¹⁷⁴; în sfîrșit, în ceea ce privește a *treia* tendință, tendința „manieristă” în sensul mai restrîns al termenului, așa cum ne apare de preferință în operele lui Parmigianino, Pontormo, Rosso, Bronzino,

Allori, Salviati sau, pentru a cita și sculptori, în operele lui Gianbologna, Danti, Rossi, Cellini (sau așa cum a influențat mai mult sau mai puțin decisiv și arta unui Tintoretto sau Greco, ba chiar pe cea a lui Peruzzi sau Siciolante da Serrmoneta), scrierile epocii o lasă să apară în cadrul unei serii de inovări caracteristice, dintre care poate cea fundamentală este desăvârșirea și transformarea *teoriei ideilor*, care pentru teoria Renașterii propriu-zise nu a însemnat prea mult.

Afirmația lui Giordano Bruno citată anterior, după care există numai atâtea reguli veritabile, câți artiști veritabili sînt, este doar unul dintre simptomele faptului că acum începe o *revoltă* aproape pătimașă împotriva tuturor *regulilor* rigide, în special a celor matematice: așa cum arta specific „manieristă” curbează și alungește formele echilibrate și general valabile ale clasicității, în interesul unei expresii mai intense, astfel încît figuri cu înălțimea de 10 capete, sau mai mult, nu constituie o raritate, iar trupurile se răsucesc și se îndoaie, ca și cum n-ar avea oase sau încheieturi — așa cum această artă „manieristă” renunță la reprezentarea de o claritate tonică, ce se sprijină pe modalitatea de a gîndi spațiul rațional și în perspectivă, caracteristică „epocii de înflorire”, în favoarea acelei stranii concepții compoziționale, care comprimă figurile în chip aproape medieval, într-un singur strat adeseori „insuportabil de aglomerat” ¹⁷⁵ (aproape medieval, căci plasticitatea figurii individualizate cucerită de Renaștere nu este deloc părăsită și intră cu caracterul planiform al concepției de ansamblu într-o contradicție care este încă străină artei medievale, de la bun început supusă concepției planiforme): tot așa, în teoria artei, începînd de la mijlocul secolului, și sprijinindu-se pe aprecierea defavorabilă pe care o dăduse Michelangelo teoriei lui Dürer despre proporții ¹⁷⁶, se constituie o critică vie și deplin conștientă împotriva încercărilor întreprinse de teoria artei mai veche pentru a raționaliza la modul științific, adică matematic, reprezentarea artistică. Dacă Leonardo s-a străduit să determine mișcările corpului cu ajutorul legilor forței și ale gravitației, ba chiar să stabilească prin cifre modificările de dimensiuni ce rezultă din aceste mișcări ¹⁷⁷, dacă Piero della Francesca și Dürer au căutat să determine „racursiurile” prin metoda construcției geometrice și toți acești teoreticieni erau de acord că pro-

porțile figurii umane în stare de repaus trebuiau să fie fixate cu ajutorul matematicii, găsim acum formulat idealul acelei „figura serpentinată“, în formă de S, care irațional mișcă și proporționată va fi comparată cu limbile unei vîlvătai de foc ¹⁷⁸, și citim acum recomandarea expresă de a se evita supraevaluarea teoriei proporțiilor, care firește trebuie cunoscută, dar adesea nu poate fi folosită (iar în cazul figurilor în mișcare nu poate fi chiar deloc folosită): „Căci adeseori alcătuim figuri care se apleacă, se ridică sau se întorc, cu care prilej ele întind brațele sau le strîng, astfel că, pentru a da grație acelor figuri, trebuie să alungim măsurile aici și să le scurtăm dincolo; nu poți învăța pe altul aceste lucruri, ci artistul trebuie să le învețe singur «con giudizio del naturale»“ ¹⁷⁹. Matematica, socotită și adorată în Renașterea drept cel mai solid fundament al artelor plastice, începe acum să fie urmărită cu o adevărată ură. Să-l ascultăm bunăoară pe Federico Zuccari, principalul purtător de cuvînt al mentalității specific „manieriste“: „Eu spun însă — și știu că spun adevărul — că arta picturii nu-și împrumută principiile de la științele matematice, și nici nu are nevoie să recurgă la ele pentru a învăța oarecare reguli și metode necesare artei sale, sau pentru a-și clarifica unele aspecte de factură speculativă... Voi spune încă, după cum e drept, că în toate corpurile produse de către natură există proporție și măsură, așa cum afirmă Aristotel: totuși dacă cineva ar încerca să observe și să cunoască toate lucrurile cu ajutorul speculației bazate pe teoria matematică, și să lucreze conform cu ea, aceasta ar însemna, lăsînd la o parte osteneala insuportabilă, o risipă de timp fără nici un folos, așa cum s-a văzut la unul din confrății noștri întru artă (sc. Dürer), care, deși era un pictor iscusit, a vrut cu tot dinadinsul să realizeze corpuri omenеști pe baza unor reguli matematice... Pentru că *gîndirea (artistului)* nu trebuie să fie numai *clară*, ci și *liberă*, iar *spiritul* lui trebuie să fie *degajat* și *nu îngrădit* printr-o servitute mecanică față de oarecare reguli“ ¹⁸⁰.

Numai că, după cum caracterul distinctiv al artei „manieriste“ este un *dualism* interior, o *tensiune* interioară, căci, în ciuda aparentei libertăți a facturii compoziționale, ea tinde totuși spre o concentrare strictă a imaginii de ansamblu și nu relaxează din punct de vedere pictural figura, ci o delimitează precis și o prelucrează anatomic, uneori urmînd

Antichitatea cu mai multă rivnă decît c face chiar Renașterea clasică în momentul ei culminant ¹⁸¹, după cum respinge atît dezlănțuirea involburată a spațiului baroc cît și ordinea și stabilitatea legiferată a spațiului Renașterii, și mai curînd tocmai prin caracterul ei „planiform“ creează legături cu atît mai strînse, mărturiilor în favoarea *libertății* artistice li se opune totuși dogma despre posibilitatea învățării și instruirii, adică a *sistemizării* creației artistice, ba chiar mai mult: teama de un subiectivism arbitrar, ce devenea dealtminteri amenințător, a contribuit poate la faptul că accentul cel mai apăsător a fost pus tocmai pe această dogmă. În aceeași epocă în care e apărată cu atîta curaj libertatea artistică împotriva tiraniei regulilor, se face din artă un cosmos rațional organizat, ale cărui legi trebuiau să fi fost recunoscute pînă și de cel mai talentat artist și pe care și cel lipsit de talent le poate recunoaște; același Danti, care respinge schematizarea formelor și mișcărilor corporilor ¹⁸², lasă totuși metoda anatomică — pentru că trebuia găsit cumva un drum „științific“ către artă — să-și păstreze necondiționat valabilitatea și declară în mod expres că acea „vera regola“ a sa poate să fie utilă atît celor născuți pentru artă, cît și celor care nu sînt născuți pentru ea (printre care se numără și el însuși) ¹⁸³; și dacă acum se fixează mai rar decît înainte o singură proporție, ca fiind cea normală sau frumoasă, ci mai curînd se observă străduința de a oferi un număr mai mare de tipuri spre alegere, însuși Zuccari, de care am pomenit mai sus, cu toată aversiunea sa pentru „teoria matematică“, nu a renunțat să le stabilească numeric și să delimiteze ¹⁸⁴ exact domeniul special de folosință al fiecărui tip. Chiar Lomazzo, care propusese idealul acelei „figura serpentinata“, readuce în circulație totuși proporțiile amănunțite ale disprețuitului Dürer, iar teoriile aceluiași autor — dezvoltate mult peste măsura obișnuită pînă atunci — cu privire la mișcările expresive, cu tot caracterul lor profund diferențiat, ba tocmai datorită acestui caracter, înseamnă de fapt raționalizarea a ceea ce nu este raționalizabil ¹⁸⁵.

Fundamental nou în toate acestea nu este numai faptul că asemenea opoziții *există*, ci mai ales că ele încep să fie remarcate sau cel puțin clar *resimțite* ca atare, că gîndirea teoretică în domeniul artei exercită de acum înainte o critică

la adresa unor străduințe care pentru epoca anterioară erau de la sine înțelese și încearcă să se regăsească pe sine, chiar dacă reușitele ei sînt încă problematice, să găsească o ieșire din aporiile brusc readuse în conștiință. Ceea ce este valabil pentru problema „geniu și regulă”, rămîne bine-înțeles valabil și pentru problema „spirit și natură” — iar în ambele antiteze își găsește expresia marea opoziție dintre „subiect și obiect”. Faptul că, paralel cu îndemnul spre înfrumusețarea realității date, există exigența unei fidelități față de natură, care să meargă pînă la iluzionare, nu reprezintă în sine nimic nou. Noutatea apare atunci cînd opoziția dintre aceste două postulate ajunge să fie sesizată, astfel că vechea formulă „și una și cealaltă” se poate transforma de-a dreptul în formula „ori una — ori alta”. Vincenzo Danti deosebește categoric procedeul „ritrarre”, care redă realitatea așa cum este văzută, și „imitare”, care redă realitatea așa cum ar trebui văzută¹⁸⁶; ba mai mult, el încearcă să accentueze contrastul dintre cele două poziții și să despartă domeniul de folosință al uneia de domeniul celeilalte, în sensul că, după părerea lui, pentru reprezentarea unor lucruri, prin sine desăvîrșite, procedeul „ritrarre” ajunge, dar pentru reprezentarea celor întrucîtva defectuoase, procedeul „imitare” trebuie chemat în ajutor¹⁸⁷ (așa cum manierismul a acceptat pictura de gen ca modalitate de sine stătătoare a artei, dar cu condiția ca bucătăresele și măcelarii să se prezinte sub înfățișarea unui neam de eroi cum sînt cei ai lui Michelangelo). Fericitul *raport de echilibru* dintre subiect și obiect este, o putem spune, iremediabil *distrus*, iar spiritul artistic — în acea situație de libertate, dar și de instabilitate, datorită tocmai acestei libertăți, create pe cale evolutivă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea — începe să se simtă în același timp *stăpîn* și *nesigur* în fața realității.

Pe de o parte, insatisfacția în raport cu „realitatea” nudă se exprimă de acum încolo printr-o depreciere a ei, străină epocilor anterioare („Eu rîd de cei care iau drept bun tot ceea ce este natural”, spune de pildă unul din acești autori)¹⁸⁸; se vorbește despre „erorile naturii”, care trebuie scurte „înlăturate”¹⁸⁹ (cît de modest se exprimă în schimb Dolce, care scrie pe la 1550, și încă la Veneția: „Pictorul trebuie să se străduiască nu numai să imite natura, ci s-o și întreacă în parte — spun în parte, căci de altminteri este o minune chiar faptul că

reuşeşte s-o imite întrucîtva")¹⁹⁰; şi dacă Vasari, pregătind în această direcţie terenul concepţiei manieriste, interpretează acel „disegno“ drept expresie vizibilă a unui „concetto“ zămislit în spirit, dar consideră că acest „concetto“ provine din contemplarea „datului“ vizibil, cei ce i-au urmat¹⁹¹ au dezvoltat această concepţie, care era încă intermediară, într-o gîndire strict conceptualistă — dacă putem spune aşa — şi care¹⁹², în anumite privinţe, reaminteşte concepţia medievală despre esenţa creaţiei artistice, astfel încît desenul ajunge să fie adorat¹⁹³ ca o „lumină vie“, ca un „ochi interior“ al *spiritului*, iar misiunea arhitecturii, a sculpturii şi chiar cea a picturii sînt văzute doar în realizarea exterioară tehnică a celui „disegno“ nemijlocit conceput în spirit¹⁹⁴. Pînă şi portretul, în a cărui denumire se exprimă chiar pe cale pur lingvistică un raport imitativ nemijlocit (ritratto-ritrarre), este considerat uneori ca decurgînd dintr-o „Idea e forma“ intelectuală şi general valabilă¹⁹⁵. Dar întrucît în epoca de care ne ocupăm este, pe de altă parte, de la sine înţeles că această „idee“ sau „concetto“ nu poate avea nicidecum un caracter cu totul subiectiv, pur „psihologic“, *se naşte pentru prima oară întrebarea cum îi este cu putinţă spiritului* să-şi formeze o asemenea reprezentare interioară, de vreme ce ea nu poate fi dobîndită doar din natură şi totuşi nu poate să-şi aibă originea doar în om; această întrebare duce în cele din urmă la întrebarea ce vizează *posibilitatea creaţiei artistice în general*. Tocmai pentru această gîndire în chip tiranic conceptualistă, care îndrăzneşte să înmormînteze premisele teoriei Renaşterii, punînd la îndoială atît valabilitatea necondiţionată a „regulilor“, cît şi caracterul necondiţionat hotărîtor al impresiei culese din natură, care considera creaţia artistică drept expresia vizibilă a unei reprezentări spirituale şi chiar acea „invenzione“, ce se referă la conţinutul imaginii, voia să fie considerată mai puţin ca provenind din tradiţia biblică, poetică sau istorică, cît mai ales ca făurită de gîndirea artistului însuşi¹⁹⁶, şi care apoi cerea totuşi la rîndul ei o fundamentare general obligatorie şi o normare a creaţiei artistice — tocmai pentru o asemenea gîndire trebuia să pară, pentru prima oară, profund problematic ceea ce în perioada anterioară apăruse cu totul firesc, şi anume: raportul spiritului cu realitatea dată pe cale senzorială. În faţa teoriei artei s-a deschis

cumva o prăpastie ce fusese pînă atunci ascunsă, astfel că această teorie simte nevoia s-o închidă la loc cu ajutorul *speculației filozofice* — speculație care conferă scrierilor despre artă apărute după mijlocul secolului un caracter cu totul nou. Dacă mai înainte țelul teoriei artei fusese *fundamentarea practică* a creației artistice, de aici înainte ea va trebui să încerce *legitimarea ei teoretică*: acum gîndirea se refugiază oarecum într-o metafizică ce trebuie să justifice pretenția artistului că reprezentările sale interioare au o valabilitate suprasubiectivă în sensul veridicității pe de o parte, în sensul frumuseții pe de alta. Este însă foarte nedrept să se facă mereu reproșuri teoriei artei pentru această orientare din ce în ce mai marcată spre elementul speculativ. Epoca — ceea ce credem că am demonstrat — s-a văzut pusă cu necesitate inevitabilă în fața unor probleme care nici nu puteau fi rezolvate pe altă cale și a căror cunoaștere trebuia să-i ducă pe teoreticienii artei plastice tocmai pe drumurile, pe care, în aceeași vreme, se angajaseră fondatorii poeziei moderne ca Scaliger și Castelvetro. Privite din perspectiva istoriei spiritului, tratatele greoaie ale lui Comanini, Danti, Lomazzo, Zuccari și Scannelli, tocmai prin îndepărtarea lor de utilitatea imediată și, dacă vrem, de ceea ce este „viu”, reprezintă un important factor intermediar între epoca lui Alberti și Leonardo și acea perioadă în care noi înșine ne aflăm încă: nu va dura mult, și scrisul despre artă va trece din mîna artiștilor în aceea a anticarilor, literaților și filozofilor, pentru a deveni o „estetică” normativă și, în cele din urmă, o „știință” interpretativă a artei, în sensul actual al cuvîntului; drumul de la practică la știință „pură” a trecut nu o dată peste „abstrus”.

Vedem, așadar, cum vechile întrebări, care sunau așa: „În ce condiții, reprezentarea pe care o realizează artistul este adevărată?” și „În ce fel reprezintă artistul frumosul?”, intră în rivalitate cu alte întrebări, cu totul noi: „Cum este de fapt *posibilă* reprezentarea artistică, și în special reprezentarea frumosului?”; și asistăm la faptul că acum, pentru a răspunde la aceste două întrebări, se va recurge la tot ceea ce îi stătea la dispoziție epocii în domeniul speculației metafizice în general: adică se va recurge atît la sistemul *scolasticii* medievale, orientat esențialmente spre *aristotelism*, cît și la *neoplatonismul* reînviat cu începere din secolul al XV-lea. În

ambele cazuri însă — și aici se află pentru noi faptul cel mai bogat în semnificații — *teoria ideilor* a fost factorul care, acum și abia acum fiind pe deplin recunoscut în toate consecințele lui și de aceea așezat în centrul gândirii teoretice despre artă, îndeplinește o dublă sarcină: pe de o parte — *să ridice* în chip *clar* în fața conștiinței teoretice o problemă care mai înainte nu fusese acută, pe de altă parte — să-i indice de îndată drumul spre *rezolvarea* ei. În timpul Renașterii, conceptul de idee, încă inconsecvent elaborat și pentru gândirea ei nu suficient de important, contribuise la *escamotarea* prăpastiei dintre spirit și natură — acum, acest concept o face *vizibilă*, căci accentuând puternic problema personalității, atinge problema „subiectului și obiectului“, dar în același timp poate *închide* prăpastia din nou, întrucît suferă o reinterpretare în sensul propriei sale semnificații metafizice, reducînd cu ajutorul acestei semnificații metafizice opoziția dintre subiect și obiect la o unitate superioară, transcendentă.

Tendința aristotelico-scolastică în teoria artei devenită speculativă, care și-a dobîndit valabilitatea prin tratatul milanezului *Lomazzo*, apărut încă în 1584, atinge punctul culminant în scrierea din 1607 a lui Federico Zuccari, al cărui protest pătimaș împotriva matematicii a fost deja pomenit ¹⁹⁷. Marea sa lucrare *L'Idea de' pittori, scultori ed architetti*, puțin prețuită de istoricii de artă și puțin înțeleasă ¹⁹⁸, merită atenție tocmai pentru faptul că este prima carte consacrată în întregime cercetării acelei probleme pur speculative, care, privită, în ansamblu țintește către întrebarea: „În ce fel este posibilă de fapt o reprezentare artistică“?. Răspunsul este însă dat și poate fi dat numai prin aceea că *ideea interioară*, a cărei realizare exterioară este considerată a fi opera de artă, este supusă unui examen în ceea ce privește *originea* și *valabilitatea* ei și iese victorioasă din acest examen.

Autorul pornește în primul rînd — cu totul în spiritul epocii sale și în buna tradiție aristotelică a scolasticii tîrzii — de la faptul că ceea ce e revelat prin operă trebuie să fi fost prefigurat în spiritul artistului. Această reprezentare spirituală el o denumește „*disegno interno*“ sau „*Idea*“ (căci, după definiția sa, acel „*disegno interno*“ nu este altceva decît o formă sau idee în spiritul nostru, care definește în mod clar și expres lucrurile reprezentate de către el ¹⁹⁹; și nu vrea

să folosească mereu termenul „teologic“ < ! > de „Idee“, numai pentru motivul că el se adresează „ca pictor pictorilor, sculptorilor și arhitecților“, în timp ce reprezentarea concretă artistică — fie că ea ține de pictură, sculptură sau arhitectură — este denumită „*disegno esterno*“. De aici derivă diviziunea întregii scrieri în două cărți: pe de o parte se află „Idea“ ca „forma spirituale“, pe care și-o construiește intelectul și în care recunoaște limpede și evident toate lucrurile din natură (nu numai în individualitatea lor, ci și în caracterle lor specifice), pe de alta se află execuția în culori, lemn, piatră sau alt material ²⁰⁰.

Acest „desen interior“ sau „idee“, care premerge execuția și de fapt este total independent de ea ²⁰¹, poate acum (și tocmai aici rezidă deosebirea fundamentală față de concepția Renașterii) să fie zămislit în spiritul uman numai pentru că Dumnezeu i-a împrumutat omului capacitatea necesară acestui scop, ba mai mult, pentru că ideea omenească este, în ultimă instanță, doar o scînteie a spiritului divin, o „*scintilla della divinità*“ ²⁰². Căci la origine și în înțelesul propriu, „ideea“, pe care Zuccari o concepe sprijinindu-se doar cu numele pe Platon, dar în fapt mult mai mult pe acel cunoscut pasaj din Toma (*Summa*, I, 1, 15) ²⁰³, pe care-l citează întocmai, nu este altceva decît imaginea arhetipală immanentă intelectului divin, după al cărei model acesta creează lumea (astfel că și Dumnezeu, în timp ce creează, „desenează“ oarecum interior și exterior); în al doilea rînd, ideea este reprezentarea pe care Dumnezeu a sădit-o în *îngeri* pentru ca aceștia, ca ființe pur spirituale ce nu sînt capabile de o cunoaștere senzorială, să posede imaginile lucrurilor pămîntești cu care, ca îngeri păzitori ai unor oameni sau localități, pot intra în legătură prin cunoaștere ori prin acțiune ²⁰⁴, și abia în al treilea rînd, ideea este o reprezentare a *omului*. Ca atare, ea se deosebește în mod esențial de cea care există în Dumnezeu și în îngeri (căci în contrast cu prima, are un caracter individual, iar în contrast cu a doua, depinde de experiența senzorială), dar și așa, este o chezășie pentru asemănarea omului cu Dumnezeu, ce îi conferă capacitatea de „a scoate la iveală un nou cosmos inteligibil“ și „a concura cu natura“: „Eu spun, așadar, că ... Dumnezeu ..., după ce, prin bunătatea sa ... l-a creat pe om după chipul și asemănarea sa ..., a vrut să-i confere și facultatea de a-și forma în

el însuși o reprezentare intelectuală interioară, cu ajutorul căreia să cunoască toate fapăturile și să formeze în el însuși o lume nouă; și cu ajutorul reprezentării interioare, imitându-l oarecum pe Dumnezeu și concurînd cu natura, să poată produce o înfinitate de lucruri de ordin artistic, dar asemănătoare celor naturale, și cu ajutorul picturii și al sculpturii să ne facă să vedem pe Pămînt noi Paradisuri. Dar în ceea ce privește formarea acestei reprezentări interioare, omul diferă mult de Dumnezeu, căci în timp ce Dumnezeu posedă o reprezentare unică, desăvîrșită în substanța ei, cuprinzînd toate lucrurile ..., omul își formează în el însuși reprezentări diverse, corespunzînd diversității obiectelor pe care le gîndește ..., și pe lîngă aceasta, reprezentările sale au o origine inferioară, anume în simțuri, așa cum vom arăta în cele ce urmează”²⁰⁵.

Trebuie să renunțăm a mai relata felul cum a încercat Zuccari să deducă din acest „disegno interno” (pe care, la sfîrșitul lucrării, îl explică și etimologic ca un semn al asemănării cu Dumnezeu: *disegno = segno di dio în noi* ²⁰⁶, și pe care îl preamărește ca pe „un al doilea soare al cosmosului”, „o a doua natură creatoare”, „un al doilea spirit universal, dătător de viață și de hrană”) ²⁰⁷, într-un chip cu totul scolar, dar deloc neinteresant sau lipsit de duh, toate realizările valoroase ale intelectului și „metaforicament” chiar filozofia ²⁰⁸, cum el lasă să decurgă din același „disegno interno” atît activitatea unui „intellectus speculativus”, adică cunoașterea, cît și activitatea unui „intellectus practicus”, adică acțiunea internă, și în fine despică iarăși această acțiune internă în două: una morală și una artistică ²⁰⁹. Pe noi ne interesează aici numai acest din urmă „disegno interno humano, pratico, artificiale” („interno” în opoziție cu „esterno”, „humano” în opoziție cu „divino” sau „angelico”, „pratico” în opoziție cu „speculativo”, „artificiale” în opoziție cu „morale”), aici se află acum punctul, în care întrebarea privitoare la posibilitatea redării artistice își găsește răspunsul clar. Căci — întrucît intelectul uman, datorită participării sale la puterea divină de a crea idei și datorită asemănării sale în această privință cu spiritul divin, posedă capacitatea de a produce în sine acele „forme spirituale” ale tuturor lucrurilor create și de a le transmite materiei — între demersul omului care creează opere de artă și demersul naturii care

creează realitatea există, oarecum printr-o determinare divină, o *concordanță necesară*, care îi permite artistului să fie sigur de o corespondență obiectivă între produsele sale și produsele naturii. „Motivul pentru care arta imită natura” — se spune, în deplin acord cu Aristotel și cu referire literală la Toma din Aquino, a cărui teorie „generală” a artei este folosită aici în scopurile specifice unei teorii a „artelor” (bazate pe desen), în sens mai restrâns — „constă în aceea că reprezentarea artistică interioară, și deci arta, atunci când produce lucruri artificiale, acționează în același fel ca și natura. Și dacă vrem să știm de ce poate fi imitată natura, explicația e că un principiu intelectual o conduce către scopul său și activitățile sale ...; și întrucât arta, în primul rând cu ajutorul reprezentării (interioare), de care am pomenit, ține seamă în demersurile ei exact de aceleași lucruri, natura poate fi imitată de artă și arta poate imita natura.”²¹⁰ Zuccari nu ignoră totuși faptul că omul, ca ființă corporală și prin aceasta plafonat la o cunoaștere prin intermediul organelor corporale, își poate forma reprezentările interioare numai pe baza experienței senzoriale. Numai că, prevăzând cu luciditate obiecțiile care derivă din această relație de reciprocitate dintre cunoașterea senzorială și cea ideală, Zuccari a încercat să asigure în mod expres prioritatea genetică și sistematică a „ideii” față de impresiile senzoriale: „Nu percepția senzorială pricinuieste formarea ideilor, ci acestea din urmă (cu ajutorul imaginației) pun în mișcare percepția senzorială; simțurile sînt și ele oarecum chemate în ajutor numai pentru a limpezi și anima reprezentările interioare”²¹¹, iar afirmației că acea reprezentare intelectuală și ideală, deși comunică spiritului prima rază de lumină și întîia mișcare, nu ar putea totuși să lucreze doar cu forța proprie, deoarece intelectul cunoaște de fapt numai cu ajutorul simțurilor, i se dă următorul răspuns: „O obiecție subtilă, dar inutilă și fără substanță: căci, după cum lucrurile comune sînt un bun al tuturor, și oricine este liber să se folosească de ele ..., nimeni însă, în afară de principe, nu se poate face stăpînul lor absolut, tot astfel, intelectul și simțurile, fiind subordonate ideii [disegno], și aceasta se slujește de ele ase-

menea unui principe, unui conducător, unui stăpîn, ca de niște posesiuni nelimitate” * ²¹².

Ținem să repetăm încă o dată: ceea ce conferă o semnificație simptomatică acestor speculații complet neoscolastice despre artă, și mai ales considerațiilor lui Zuccari, nu ușor accesibile gândirii actuale, nu este numai preluarea gândirii scolastice medievale în teoria artei ²¹³ — în sine oricum foarte interesantă — ci în primul rînd faptul că aici se pune pentru prima oară problema posibilității creației artistice ca atare. Recursul la scolastică nu este decît un simptom — noutatea propriu-zisă constînd într-o *modificare a poziției spirituale, care a făcut posibil și necesar acel recurs*: prăpastia dintre subiect și obiect, percepută de aici înainte în mod precis, este depășită prin încercarea de a clarifica principial raportul dintre formarea ideilor și experiența senzorială. Fără să fie contestată necesitatea percepției senzoriale, i se restituie totuși „ideii” caracterul ei *aprioric* și *metafizic*, derivînd în chip nemijlocit principiul formator de idei al spiritului omenesc din cunoașterea divină. Astfel acel „disegno interno”, care are capacitatea de a fi lumină, mișcare și viață pentru spiritul uman, și totuși, la rîndul său, de a se limpezi și de a se desăvîrși prin percepțiile senzoriale, se prezintă ca un dar, ba chiar ca o revărsare a harului divin. Spiritul omenesc stăpîn pe sine, ajuns la conștiința spontaneității sale, crede că-și poate menține această spontaneitate în fața realității sensibile numai legitimînd-o *sub specie divinitatis* — geniul își justifică prin originea divină superioritatea sa, de aici înainte în mod expres recunoscută și accentuată.

Fundamentării metafizice, de fapt categoric teologico-metafizice a „creației artistice în general”, îi corespunde o fundamentare similară a *realizării frumosului*. Dar nu trebuie să ne așteptăm s-o găsim și pe aceasta într-o lucrare ca aceea a lui Zuccari. Căci Zuccari, de pe poziția sa esențialmente peripatetico-scolastică, în ciuda „teoriei ideilor” nu era în stare să găsească rezolvarea problemei subiect-obiect decît în paralelismul dintre „creația” naturală și cea artistică, dar putea totuși să-i recunoască spiritului artistului capacitatea de a concura cu realitatea, printr-o reprezentare — indepen-

* La definitivarea acestui pasaj în l. română, traducătorul s-a călăuzit și după versiunea germană realizată de E. Panofsky.

dentă de vreun model — a tuturor lucrurilor create ²¹⁴ și chiar prin invenția liberă a celor mai felurite „capricci e cose varie e fantastiche” ²¹⁵, dar nu și capacitatea de a depăși realitatea prin „purificare” sau „potențare”: scopul esențial al reprezentării artistice — care, corespunzător sintezei existente în om între „corpo”, „spirito” și „anima” ²¹⁶, trebuia să tindă către determinarea precisă a formelor exterioare, către mișcarea îndrăzneată și vie și către o anume grație și ușurință în desen și culoare — este pentru Zuccari în cele din urmă tot imitația împinsă cât mai departe cu putință: „Acesta este”, spune el, după reluarea nenumăratelor anecdote privind *trompe l'oeil*-ul, „scopul adevărat, propriu și general al picturii: să fie o imitatoare a naturii și a tuturor produselor meșteșugărești, astfel încît să iluzioneze privirile, chiar și pe cele ale cunoscătorilor. Apoi să posede în gesturi, în ochi, în gură, o expresivitate atît de vie și de autentică, încît să dezvăluie pasiunile interioare cum sînt dragostea, ura, dorința, repulsia, plăcerea...” ²¹⁷.

Așadar la Zuccari, pentru care, ca pentru orice adept al lui Aristotel, problema specială a frumosului trecea și trebuia să treacă pe planul al doilea în raport cu problema generală a „creației” ²¹⁸, nu ne vom putea lămuri asupra contribuției pe care a adus-o manierismul la problema frumuseții — în schimb însă putem face acest lucru la acei autori care s-au lăsat influențați mai mult sau mai puțin de către neoplatonism ²¹⁹, în al cărui sistem conceptul de *καλόν* (ca o depășire a contrastului metafizic dintre *εἶδος* și *ὕλη*)) a ocupat încă din Antichitate un loc central și care, tocmai prin transformarea și înnoirea ce le suferise în cadrul renascentist, a contribuit cu deosebită hărnicie la elaborarea teoriilor despre frumos. După cum am văzut, teoriile neoplatoniciene trecuseră pe lângă teoria artei din Renaștere aproape fără să lase urme. Dar acum, în a doua jumătate a Cinquecento-ului, vor fi preluate cu atît mai multă aviditate și vor imprima considerațiilor teoretico-artistice asupra problemei frumosului caracterul lor foarte particular. Întrucît spiritul caută să-și fundamenteze din nou poziția sa față de natură, se ivește și în cazul problemei realizării frumosului, la fel ca în cazul „creației în general”, nevoia de a legitima din punct de vedere metafizic valoarea și semnificația acestui frumos. Nu mai

ajunge acum recunoașterea aspectului exterior al frumuseții în acea „armonie“ cantitativă și calitativă, care constituie în continuare principalul său caracter fenomenal ²²⁰, ci se tinde la sesizarea acelui principiu în raport cu care armonia este doar exprimarea lui sensibilă — iar acest principiu al frumosului este descoperit acolo de unde Zuccari a încercat să derive capacitatea de reprezentare artistică în sine, adică în Dumnezeu. Frumusețea sensibilă își redobândește valoarea, printr-o reîntoarcere vădită la gândirea neoplatoniciană și medievală, numai în măsura în care reprezintă manifestarea sensibilă a binelui ²²¹ (încît omul frumos din punct de vedere fizic va fi cu necesitate și din punct de vedere spiritual mai „pur“ și mai „curat“) ²²² și definiția frumosului, atît de mult repetată în vremea aceasta, se acordă perfect cu acea antică metafizică a luminii, care apare bunăoară la un Dionisie Areopagitul, și pe care Ficino, iar în perioada de care ne ocupăm, autori ca Giordano Bruno și Patrizzi au reluat-o cu pasiune, definiție după care frumusețea este *un „reflex“ sau o „rază“ din strălucirea ce emană de pe chipul lui Dumnezeu* ²²³. În mod corespunzător, fenomenul negativ al urîteniei este și el înțeles acum într-un sens cu totul nou: căci dacă teoria artei în Renașterea timpurie și tîrzie (precum și cea a lui Zuccari, așa cum se poate înțelege acum) ²²⁴ se mulțumește numai cu constatarea că natura nu produce decît foarte rar sau niciodată ceva absolut perfect, acest fapt își găsește acum explicația și justificarea sa metafizică în „rezistența materiei“ — a acelei materii, care pentru aristotelismul unui Zuccari apăruse ca substrat adecvat și docil față de ideea divină și umană ²²⁵ — dar care pentru gînditorii neoplatonicieni din această perioadă apare ca principiu al urîteniei și al răului. „Prava disposizione della materia“ este, de aici înainte, cauza care va pricinui ²²⁶ greșelile sau rătăcirile din natură, iar artistului care, conform concepției anterioare, trebuia să aleagă și să extragă frumosul doar din aparență dată, i se atribuie acum misiunea evident metafizică de a descoperi principiile ce se ascund sub această aparență și de a i le opune, cu alte cuvinte, de a readuce lucrurile din natură, ca un „administrator al harului divin“, așa cum spune unul dintre acești autori, la starea originară, pe care o avusese în vedere creatorul lor etern; artistul este ținut să dăruiască din el însuși lucrurilor o perfecțiune și o frumusețe care în fapt nu sînt atinse ²²⁷,

creînd în spirit o „perfecta forma intenzională della natura” ²²⁸: frumosul în artă nu mai rezultă doar dintr-o sinteză a multitudinii risipite, dar într-un fel date, ci din contemplarea intelectuală a unui εἶδος care nu poate fi nicicum întâlnit în realitate.

Se naște acum întrebarea în ce fel și în ce condiții această frumusețe suprapămîntească, ba chiar suprareală poate fi recunoscută și exprimată de către artist; răspunsul cel mai clar la această întrebare ni-l oferă pictorul milanez Giovanni Paolo Lamazzo, al cărui *Trattato dell'arte della pittura* părea încă orientat esențialmente peripatetic, cu nuanță scolastică tîrzie, dar care șase ani mai tîrziu a devenit, prin scrierea sa *Idea del Tempio della Pittura*, purtătorul de cuvînt al unei metafizici a artei orientate neoplatonic ²²⁹. În această lucrare ²³⁰, în care printr-un procedeu autentic manierist „templul” artei este comparat cu sistemul ceresc și i se pun în frunte șapte pictori drept regenți, și a cărei teorie se bazează pe principiul cifrei șapte — căci atît procedeele gîndirii astrologice cît și ale gîndirii cosmologice fac parte dintre elementele speculative ce încep a pătrunde acum în teoria artei ²³¹ — există un întreg capitol consacrat problemei: „Despre modul cum se pot cunoaște și stabili exact proporțiile frumuseții” ²³². Frumusețea, se spune în această prezentare îmbibată de idei cosmologice și astrologice, apare sub forme multiple și trebuie exprimată și prin artă în forme multiple; dar ca esență ea este unică: o „grazia” spirituală vie, care emană de la chipul lui Dumnezeu și se reflectă parcă în trei oglinzi mai mult sau mai puțin curate. Raza divină se revarsă mai întîi asupra îngerilor, în a căror conștiință produce contemplarea sferelor cerești ca pure imagini originare sau idei; apoi se revarsă în sufletul (uman), unde produce rațiunea și gîndirea; și, în sfîrșit, în lumea corporală, în care se manifestă ca imagine și formă. Prin urmare, și în lucrurile corporale, frumosul divin se naște sub influența ideii, dar numai cu condiția ca materia să fie pregătită și în măsura în care este docilă pentru primirea acestei influențe — adică să se adapteze, în ceea ce privește ordinea, măsura și felul („ordine”, „modo” și „specie”, care toate la rîndul lor depind de „complexiunea” individului în cauză), la esența ideii care trebuie să se exprime în lăuntrul acestei materii; există, așadar (de vreme ce raza chipului divin în drumul ei spre pămînt

trebuie să treacă prin conștiința îngerilor, iar acolo se diferențiază corespunzător naturii fiecărei sfere cerești), o frumusețe jupiteriană, saturniană sau marțiană²³³, cu un grad de desăvârșire mai mare sau mai mic, dar toate reflectînd, în totalitatea lor, frumusețea unică, absolută. Omul care dorește să cunoască sau chiar să exprime prin opera de artă aceste diverse forme și trepte ale frumuseții are nevoie de alte organe decît cele corporale; căci frumusețea fiind — la fel ca și lumina prin intermediul căreia o percepem — de esență necorporală și atît de departe de lumea materiei, încît numai în condiții deosebit de favorabile poate ajunge prin ea la o expresie adecvată, nu poate fi recunoscută decît cu ajutorul unui simț spiritual lăuntric și nu poate fi redată decît pe temeiul unei imagini spirituale interioare. Acest simț lăuntric este rațiunea, iar această imagine interioară este tiparul imprimat în ea, „pecetea“ formelor originare veșnice și divine, acele „formulae idearum“²³⁴. Datorită acestor daruri poate și pictorul să cunoască frumusețea lucrurilor din natură și, observînd caracterele și condițiile lor exterioare, să o exprime în operele făurite de mîna sa.

Pentru cel ce cunoaște ceva din literatura filozofică a Renașterii timpurii, înlănțuirea de idei din acest capitol — care la început pare atît de straniu, presupunînd o ciudată împletire între lumea cerească și cea pămîntească, și din care de obicei se citează doar cîte o frază ruptă de context și de aceea greșit înțeleasă²³⁵ — pare foarte cunoscută; într-adevăr, expunerile lui Lomazzo nu sînt, abstracție făcînd de cîteva omisiuni, intercalări și modificări redacționale, altceva decît o repetare aproape literală a teoriei frumosului, pe care o prezintă Marsiglio Ficino în comentariul său la *Banchetul* lui Platon²³⁶ și care, mai ales prin faptul că operează cu niște categorii atît de curențe în teoria artei cum sînt „proporzione“, „modo“, „ordine“, „specie“, trebuie să vină în măsură considerabilă în întîmpinarea speculației estetice din Cinquecento-ul tîrziu.

De fapt, Ficino se preocupase în scrierile sale de problema frumuseții, dar nu și de artă, iar teoria artei nu se preocupase pînă atunci de Ficino — acum însă ne aflăm în fața faptului vrednic de atenție din punctul de vedere al istoriei spiritului: după trecerea unui secol întreg, *teoria* mistică-pneumatologică a frumosului, *propusă de neoplatonismul florentin*, reînvie în

manierism ca o metafizică a artei. Acest lucru s-a putut întâmpla pentru că acum, și doar acum, teoria artei dobîndise din necesitate interioară un caracter speculativ și pentru că acum, și doar acum, tocmai problema raporturilor dintre subiect și obiect, care părea rezolvată în ceea ce privește reprezentarea artistică în genere, cu ajutorul teoriei scolastico-peripatetice a ideilor adaptată de Zuccari, solicită și în ceea ce privește problema frumosului o rezolvare corespunzătoare. Dacă Zuccari și Lomazzo ne-au putut apărea ca reprezentanți a două concepții opuse despre lume, nu trebuie să trecem totuși cu vederea faptul că această opoziție nu are aici — și în general pentru epoca de care ne ocupăm — un caracter exclusivist: atît concepția scolastico-peripatetică, cît și cea neoplatoniciană au venit deopotrivă în întâmpinarea aceluși sentiment, prin care concepția despre artă a manierismului se deosebește poate în chipul cel mai limpede de cea a Renașterii propriu-zise — sentimentul că lumea vizibilă nu ar fi decît simbolul unor conținuturi „spirituale” invizibile că și contradicția intrată de aici înainte tot mai mult în conștiința gîndirii — contradicția dintre subiect și obiect — nu-și va putea găsi în fond o rezolvare decît recurgînd la Dumnezeu. Deoarece creațiile artistice ale acestei epoci vor atît de frecvent să exprime, dincolo de ceea ce e direct vizibil, un sens alegoric sau simbolic (niciodată emblematice și alegoria nu au cunoscut o înflorire mai mare ca acum)²³⁷, și întrucît în multe privințe operele de artă ale timpului erau concepute sub specia semnificației alegorice, operele de artă ale trecutului vor fi și ele de multe ori înțelese²³⁸ sub specia semnificației alegorice, și deoarece în definitiv și transformarea formal-compozițională a imaginii plastice renascentiste acționează în sensul unei „spiritualizări” a reprezentării²³⁹, devine necesar de aici înainte ca posibilitatea însăși a reprezentării artistice să fie expresia unui principiu mai înalt, în stare să-l înobileze pe omul înzestrat cu harul artistic și în același timp să-l salveze de la sfîșierea și instabilitatea care îl amenință. Ideea artistică în general și ideea frumosului în special, după ce gîndirea Renașterii, iubitoare de natură și plină de încredere în sine, le dăduse un caracter aposterioric și empiric, și-au redobîndit amîndouă pentru scurt timp, în teoria artei profesată în manierism, caracterul aprioric-metafizic (într-un caz cu ajutorul filozo-

fiei scolastice, în celălalt caz cu ajutorul celei neoplatoniciene, devenind din nou gînd sau reprezentare ale unor inteligențe suprapămîntești, la care omul găsește acces numai prin intervenția directă a harului divin. Despărțit de natură, spiritul uman se refugiază în divinitate, cu un sentiment în egală măsură de triumf și de neajutorare, care se oglindește în fizionomiile și gesturile de o mîndrie tristă ale portretelor manieriste, sentiment pe care și Contrareforma nu face decît să-l exprime într-un alt mod.

CLASICISMUL care, începînd cu mijlocul secolului al XVII-lea a ajuns la o dominație aproape necontestată în teoria artei și la o importanță din ce în ce mai mare în practicarea artei ²⁴⁰ — căci tendințele specific picturale, care sînt caracteristice barocului tîrziu și care au influențat orientările antibaroce mult mai puternic decît au mărturisit-o ele însele, au fost recunoscute doar arareori și cu greu de gîndirea teoretică despre artă, chiar atunci cînd cineva ca Bernini era reprezentantul lor — clasicismul deci, nu s-a simțit în fața epocii manierismului, lucru destul de semnificativ, altfel decît s-a simțit Renașterea în fața Evului Mediu. Întocmai după cum Villani, Ghiberti, Manetti și Vasari considerau că arta desăvîrșită a Antichității fusese înăbușită de arta gotică sau bizantină, în orice caz de o artă decăzută, înstrăinată de natură și frumusețe, și că abia la începutul propriei lor epoci această artă desăvîrșită fusese „reînviată“ în urma reînnoării firelor ce veneau din Antichitate și a unei noi apropieri de realitate ²⁴¹, tot astfel și istoriografia secolului al XVII-lea vedea în evoluția care se petrecuse după moartea marilor maeștri și, în primul rînd, a divinizatului Rafael, o decadență înfiorătoare, din care abia frații Carracci ar fi reușit să salveze arta; și, în esență, acestei de-a doua decadente artistice i se reproșează același lucru: lipsa studiului adîncit al naturii, provocată — sau în orice caz demonstrată, de imitația altor maeștri ²⁴², care a eliminat contactul nemijlocit cu obiectul, și o producție străină de realitate, izvorîtă doar dintr-o „praxis“, și nu din studiul serios, din pura fantezie și nu din contemplarea concretă.

Într-o anumită privință, poziția teoriei clasiciste a artei se deosebea desigur fundamental de cea a Renașterii: dacă aceasta din urmă trebuia să combată ²⁴³ în primul rînd o degenerare a artei, lipsa de studiu și observație a naturii — sarcină care se explică foarte simplu prin premisele sale istorice — teoria clasicistă trebuia nu numai să se ferească de „dipingere di maniera“ ²⁴⁴ (în sensul pregnant care și astăzi încă este curent), ci avea de protestat cu egală fermi-

tate și împotriva unei alte tendințe artistice, care părea să însemne o exagerare, la fel de funestă, în direcția opusă — și anume împotriva „naturalismului“ caravagesc. S-a făcut, ce-i drept, încercarea de a înțelege arta lui Caravaggio — ale cărei elemente antinaturaliste erau de cele mai multe ori complet trecute cu vederea ²⁴⁵ — în numele necesității ei istorice (căci „fără îndoială, Caravaggio a folosit artei pentru că a apărut într-o epocă în care, din prea puțin respect față de natură, se creau forme doar din exercițiu și manieră, și în care se cultiva sentimentul drăgălășeniei mai mult decât cel al adevărului“ ²⁴⁶) — dar omul care judeca valoarea celorlalți artiști numai după îndeminarea lor de a reda bine lucrurile din natură ²⁴⁷ și care declara că a executa o bună natură moartă cu flori era la fel de greu și de meritoriu ca și a executa o bună compoziție istorică ²⁴⁸, părea acum să fi păcătuit pe altă latură, cu atât mai de neiertat: lipsit de inventivitate și de spirit ²⁴⁹, cu totul înrobât modelului natural, el s-a mulțumit să redea lucrurile, fără nici o alegere, în aparența lor sensibilă, cu toate scăderile ce le sînt inerente ²⁵⁰, „un gran soggetto, ma non ideale“ ²⁵¹.

Dacă, prin urmare, teoria artei în Renașterea timpurie trebuia în primul rînd să combată înstrăinarea de natură și, în această privință, putea să se simtă în deplin acord cu strădaniile reale ale artei din vremea sa, teoria clasicistă a artei avea de dus oarecum o luptă pe două fronturi, luptă ce o puneă în opoziție nu numai cu universul artistic care o precedase, dar în multe privințe și cu ambianța artistică contemporană ei ²⁵²; această luptă o silea să intre într-o dublă poziție defensivă: era nevoită să demonstreze că nici manieristii, nici cei care „se făleau cu numele de naturaliști“ ²⁵³ nu aveau dreptate și că adevărata salvare a artei ar trebui căutată într-o judicioasă *cale de mijloc* ce se situează între aceste două extreme la fel de reprobabile — acea judicioasă cale de mijloc, al cărei criteriu infailibil de apreciere era bineînțeles Antichitatea, cu arta ei, pe care toată lumea învățase să o adore nu ca pe o artă „naturalistă“, ci ca pe una cu adevărat „naturală“, tocmai datorită limitării ei la o realitate „purificată“ sau „înnobilată“ ²⁵⁴.

Omul care a încercat să fundamenteze sistematic această teză într-un discurs academic ținut în 1664, adăugat apoi ca introducere la importanta sa operă biografică, este cercetă-

torul artei și arheologul cel mai renumit al epocii sale — așadar, nu un artist care scrie, ci un „judecător al artei“, așa cum suna acum denumirea lui, și care este format special pentru aceasta — cel care a avut o însemnătate deosebită nu numai pentru academismul italian, ci și pentru cel francez²⁵⁵: Giovanni Pietro Bellori. Conceptul care servește vederilor lui ca sprijin, ba chiar ca temelie, este iarăși conceptul de „idee“, ce dobîndește aici ultima și, într-un anume sens, definitivă sa formulare²⁵⁶. Tratatul său, *L'Idea del Pittore, dello Scultore et dell'Architetto*²⁵⁷, începe cu o introducere concepută în spirit autentic neoplatonician. Veșnicul spirit creator a produs, în adîncă autocontemplare, modelul original al tuturor făpturilor — ideile. Dar, în timp ce constelațiile cerești nesupuse schimbării exprimă aceste idei în eterna lor puritate și frumusețe, lucrurile pămîntești, datorită caracterului inadecvat al materiei, apar doar ca niște copii alterate și deformate ale acestora, iar frumusețea oamenilor se transformă foarte adesea în urîțenie și diformitate. De aici rezultă pentru artist o datorie, pe care orice metafizică neoplatoniciană trebuie să i-o impună: și el, ca „imitator al artistului suprem“, se cuvine să poarte în sine o reprezentare a frumuseții nealterate, după a cărei imagine natura poate fi „îmbunătățită“.

Pină la acest punct, argumentația lui Bellori ar putea data la fel de bine cea a lui Lomazzo sau a oricărui alt teoretician al artei, orientat neoplatonic, din epoca manieristă. Dar acum intervine deodată o ruptură: căci „ideii“ care sălășluiește în spiritul artistului nu i se atribuie o origine sau o valabilitate metafizică (în acest caz s-ar deschide uși și ferestre opiniei greșite după care artistul nu ar avea deloc nevoie de observarea naturii sau ar avea nevoie de ea doar pentru a limpezi și a da viață imaginii interioare), ci se consideră că *ideea* artistică *însăși provine din contemplarea sensibilă*; numai că această contemplare dobîndește prin idee o formă mai elevată și mai pură. „Prin selecția pe care o operează în rîndul frumuseților naturale, ea este superioară naturii“; așa cum se spune chiar în titlul general al lucrării, *ideea* artistică înseamnă realitatea într-o formă epurată — „originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte“, „izvorită din natură, își depășește originea și devine model pentru artă“; chiar și o afirmație a lui Platon este chemată, printr-o răs-

tălmăcire a sensului ei veritabil ²⁵⁸, să aducă mărturie în favoarea părerii că ideea nu este altceva decât „o desăvârșită reprezentare a lucrurilor, care-și are originea în observarea naturii“. Se vede deci că teoria ideilor la Bellori, după un asalt neoplatonician, se întoarce iarăși spre concepția după care ideea nu se află *a priori* în om, ci este dobândită *a posteriori* din observarea naturii („ideea este rezultatul experienței“, după cum a spus odată Goethe); și numai pe temeiul acestei modificări de dată recentă a interpretării îi este cu puțință autorului să-și ducă lupta și în direcția cealaltă: vrednici de osîndă sînt „naturaliștii“ care nu-și formează nici o idee, ci „jurînd cu modelul“ copiază cusururile obiectelor din natură în mod necritic ²⁵⁹ — vrednici de osîndă sînt însă și cei care, „fără să cunoască realitatea“, practică arta doar ca un exercițiu și, disprețuind studiul naturii, încearcă să lucreze „di maniera“ sau, după cum se spune undeva, prin intermediul unei „idei fantastice“. Din această perspectivă este de înțeles faptul că Bellori, atunci cînd își expune interpretarea pe care o dă conceptului de idee, se referă nu atît la mărturiile platonicienilor și neoplatonicienilor autentici, cît la părerile teoreticienilor din Renaștere, care afirmă valorile naturii, ca de pildă Rafael, Alberti și chiar Leonardo da Vinci, și că celebra afirmație a lui Cicero (care fusese interpretată încă de Melanchthon foarte exact) va trebui să se adapteze, prin cîteva modificări foarte semnificative, unei concepții schimbate: dacă Cicero spune (în textul editat de Victorius, pe care Bellori îl ia ca punct de plecare) că *operele de artă* vizibile sînt raportate la o imagine interioară *gîndită* („cuius ad excogitatum speciem referuntur ea, quae sub oculos cadunt“), în traducerea lui Bellori se spune că *obiectele vizibile din natură se aseamănă* cu o formă interioară *imaginată* („alla cui immaginata forma imitando si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista“). La Cicero ideea *exclde* orice fel de observație senzorială, la Bellori *este legată* de ea; pentru cel dintîi *opera de artă* vizibilă se raportează la idee ca la ceva superior, pentru cel de al doilea *obiectul* vizibil *din natură* poate să ajungă asemănător ideii, cu care se găsește pe picior de egalitate.

Dacă arta clasicistă poate fi definită ca o artă clasică, devenită *conștientă* de propria ei ființă, după un trecut care nu mai e clasic și în interiorul unei ambianțe care nu mai e

clasică, același lucru se poate spune și despre teoria clasicistă a artei, așa cum ne apare ea la Bellori: întocmai cum cerința unui echilibru temperat între imitarea naturii și depășirea naturii nu a fost străină de teoria artei în Renaștere, dar a căpătat abia la Bellori un caracter programatic, tot astfel teoria ideilor pe care o propune este aproape identică în conținut cu cea renascentistă, numai că acum pare a fi ajuns, în confruntare cu teoria manieristă și naturalistă, la o formulare explicită și, pe lângă aceasta, pare a fi fondată pe o demonstrație atât istorică, cât și filozofică. După metafizica din Cinquecento-ul târziu, care încerca să rezolve în Dumnezeu opoziția dintre subiect și obiect, urmează din nou o concepție care încearcă să armonizeze *nemijlocit* subiectul cu obiectul, spiritul cu natura, și dorește să acorde încredere *capacității cognitive a omului* în fața *atotputerniciei divine*. Dar căderea în păcat a cunoașterii nu mai putea fi ștearsă: întocmai ca și teoria artei în Renaștere, teoria artei în clasicism afirmă că ideea nu este altceva decât o viziune a naturii, „purificată” de către spiritul nostru; dar în timp ce prima, după cum am văzut, găsisse rezolvarea problemei subiect-obiect, înainte ca această problemă să fi fost postulată ca atare, cea de-a doua trebuia, după ce trecutul recent lăsase această problemă să ajungă într-un stadiu acut, să întreprindă *ex post* aducerea vechii soluții la o formulă nouă și programatică, s-o fondeze în mod sistematic (de aici și amplul pasaj introductiv neoplatonic-cosmologic!) și s-o apere în chip polemic și față de o lume trecută, și față de o lume contemporană care gîndea altfel.

Așa se explică faptul că acea teorie a ideilor, care-și găsisse pînă acum expresia doar în formulările ocazionale și pînă la urmă spontane ale lui Alberti, Rafael și Vasari, acum, în vremea clasicismului, este ridicată la rangul de „sistem”; tratatul lui Bellori — care, la rîndul său, rezuma gîndirea unui cerc foarte larg de artiști și teoreticieni ai artei și care, prin amploarea sa exterioară și prin aparatul său de demonstrație filozofică și istorică ²⁶⁰, se voia recunoscut drept o manifestare programatică — nu anunță în fond altceva decât conceptul de idee al Renașterii clasice, dar adus la forma în care va pătrunde apoi în critica de artă franceză și germană ²⁶¹ și (fără a ține seamă de protestele epocii „*Sturm und Drang*” și a romantismului și în ciuda criticilor nimici-

toare ale lui Rumohr) va continua să ființeze pînă în pragul vremii noastre: „*originata dalla natura supera l'origine e fassi l'originale dell'arte*“ — *abia cu aceasta, transformarea ideii în „ideal“* ²⁶² *este în mod expres pecetluită*; „*război naturaliștilor*“ și „*război manieriştilor*“ — *abia cu aceasta este determinat programul „esteticii idealiste“, în sensul care ne este astăzi familiar.*

Această poziție combativă, care face front în același timp împotriva metafizicii și împotriva empirismului, lămuirește caracterul deosebit de polemic și de normativ propriu teoriei artei clasice, ajunsă tocmai datorită acestei duble adversități la conștiință de sine ²⁶³; ea explică și concepția — pe care nici chiar teoria artei în epoca manierismului n-o accentuase atît de puternic — potrivit căreia arta, oricîtă nevoie ar avea de natură ca substrat sau material pentru operația de purificare ce *trebuie* s-o întreprindă, ar fi totuși superioară naturii „comune“ ²⁶⁴, care încă nu a fost supusă acestui proces de purificare, iar simpla imitare a naturii trebuie socotită, în toate privințele și pretutindeni, ca ceva inferior. Chiar și unul ca Lomazzo (ca să nu mai vorbim de Zucari sau de teoreticienii generației mai vîrstnice), cu tot entuziasmul lor neoplatonician pentru frumusețe, ține neapărat la redarea fidelă a naturii ²⁶⁵ — acum, și abia acum, devine limpede că idealismul și naturalismul, studiul după antice și studiul după model se află în raport de opoziție logică — acum, și abia acum, comparația artei cu o „mămuță a naturii“ dobîndește sensul de condamnare necondiționată pe care îl are, de pildă, la Winckelmann. Bellori este neobosit atunci cînd adună dovezi în favoarea faptului că omul pictat sau redat în sculptură este mai desăvîrșit sau măcar poate și trebuie să fie mai desăvîrșit decît omul din natură. Sînt citate toate mărturiile artiștilor care au spus despre ei înșiși că nu au putut întîlni în realitate vreun exemplu al frumosului desăvîrșit, precum și numeroase pasaje din poeți, în care frumusețea supremă a unei ființe vii este comparată cu cea a unei picturi sau a unei statui; de-a dreptul delicios este, însă, felul în care e combătută povestirea homerică cu privire la originea războiului troian, argumentul fiind că Elena, ca o ființă naturală ce se afla, era imposibil să fi fost destul de frumoasă pentru a constitui obiectul unui război de zece ani între popoare. Homer, pentru a înnobila ca „sogetto“

războiul troian și în același timp pentru a-i flata pe greci, dându-le iluzia că la ei s-a aflat femeia de o frumusețe desăvârșită, s-a gândit să facă din Elena cea reală obiectul luptei — în realitate însă, războiul nu a fost dus din pricina frumuseții imperfecte a unei *femei reale*, ci din pricina frumuseții perfecte a unei *statui*, pe care Paris o răpise și o adusese la Troia. După cum se știe, și Antichitatea a pus uneori la îndoială mitul despre răpirea Elenei (după cum susține Dion Chrysostomos, ea i-ar fi fost dată lui Paris drept soție legitimă)²⁶⁶, dar nici în vis nu s-ar fi gândit anticii că va veni o vreme când acest mit va fi contestat pe motivul că numai o operă de artă, și nu o femeie reală ar fi meritat un război de zece ani.

În rezumat, se poate deci spune că abia clasicismul a elaborat teoria ideilor în sensul unei *estetici* „normative”; paralel cu *arta clasică* se dezvoltă nu atât o filozofie normativă a artei, cât o teorie constructivă a artei — în *manierism* nu există nici una din acestea, ci o *metafizică* speculativă a artei. Te poți simți tentat să continui această paralelă până în zilele noastre; căci, în mod perfect consecvent, impresionismului i s-a alăturat o teorie a artei care a încercat să fundamenteze, pe de o parte, fiziologic, „vederea” artistică, pe de altă parte, psihologic, „gîndirea” artistică, în timp ce expresionismul — înrudit în mai multe privințe cu manierismul — este însoțit de o speculație proprie care, deși se folosește încă mult de termeni psihologici ca „expresie” sau „experiență”, în realitate aduce lucrurile pe același făgaș pe care se mișcase gîndirea teoretică despre artă a secolului al XVI-lea: pe făgașul unei metafizici a artei, care încearcă să deducă creația dintr-un principiu suprasensibil și absolut, sau, cum se spune astăzi cu predilecție, „cosmic”.

DUPĂ cercetările lui Ludwig von Scheffler ²⁶⁷, Borinski ²⁶⁸ și Thode ²⁶⁹, nu mai este nevoie de vreo discuție asupra faptului că metafizica neoplatonică este cea care a determinat în mod esențial concepția despre lume exprimată în poezia lui Michelangelo și că ea a pătruns în gândirea lui în parte nemijlocit, în parte mijlocit (mijlocit prin contactul cu Dante și Petrarca, nemijlocit prin influența incontestabilă a cercurilor umaniste florentine și romane). Atunci când Condivi, cu simplitatea lui caracteristică, a spus că — Platon fiindu-i necunoscut — a auzit de la mulți oameni competenți că Michelangelo nu vorbește despre dragoste altfel decît cum stă scris în Platon ²⁷⁰, și atunci cînd Francesco Berni spune:

„Ho visto qualche sua composizione,
Sono ignorante, e pur direi d'havelle
Lette tutte nel mezzo di Platone“ ²⁷¹,

în nici unul din cazuri nu e vorba de vreo exagerare: după cum Petrarca într-un „canzone“ ²⁷² — care dealtfel, din punct de vedere formal, a fost și pentru Michelangelo exemplar — vede în ochii Laurei strălucind lumina care îi arată drumul spre cer, tot așa și Michelangelo se simte purtat, la vederea iubitei, spre Dumnezeu ²⁷³ și declară mereu că frumusețea pămîntească nu este altceva decît „vălul pieritor“, prin și dincolo de care recunoaștem harul divin, și că o iubim și putem s-o iubim numai pentru că oglindește ceea ce este divin ²⁷⁴ (după cum, invers, ea este singura cale pe care putem ajunge la contemplarea divinului) ²⁷⁵ și că observarea desăvîrșirii trupești înalță „ochiul sănătos“ spre culmile divine ²⁷⁶. Ideea așa-numitei ἀνάμνησις * ²⁷⁷ îi este lui Michelangelo la fel de puțin străină ca și miturile referitoare la sufletele înaripate ²⁷⁸ și la migrația sufletelor ²⁷⁹, iar con-

* Reamintire.

trastul dintre dragostea senzuală, care coboară sufletul, și erosul cu adevărat platonician este exprimat mereu în noi modalități²⁸⁰. Nu este o întâmplare că tocmai Michelangelo este cel ce restituie părerii — care în sine nu e specific neoplatoniciană și care devenise în epoca sa un loc comun în teoria artei — că opera plastică ia naștere²⁸¹ printr-o „înlăturare a ceea ce e de prisos” un înțeles simbolic moral, pe care l-a avut la Plotin și la neoplatonismul târziu. Ivirea formei din masa brută de piatră redevine pentru Michelangelo simbolul unei *κάθαρσις* * sau renașteri²⁸² — desigur al unei *κάθαρσις* care nu mai este, ca la Plotin, *autopurificare*, ci mai curînd (trăsătură specific michelangească, total opusă Antichității) ceva care poate fi înfăptuit doar prin acțiunea plină de har a „Donnei”:

„Si come per levar, Donna, si pone
In pietra alpestra e dura
Una viva figura,
Che là più cresce, u' più la pietra scema;
Tal alcun'opre buone,
Per l'alma, che pur trema,
Cela il soverchio della propria carne
Con l'inculta sua cruda e dura scorza.
Tu pur dalle mie streme
Parti puo' sol levarne
Ch'in me non è di me voler nè forza” ** 283.

Și în altă poezie, Michelangelo a recurs, într-un fel alegoric asemănător, la această reprezentare a unei figuri ascunse în piatră (despre „Noapte” a spus ocazional că ea nu a fost creată de el, ci numai eliberată din blocul de piatră):

„Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto,
Ch'un marmo solo in se non circoscrive
Col suo soverchio; e solo a quello arriva

* Purificare.

** După cum în piatra virtuoasă și dură/ Treptat se-nfiripă, vie, o figură/ Și crește pe măsură ce dalta înlătură piatra,/ Tot așa un suflet ce tresare se ascunde adesea/ Într-o coajă aspră și dură:/ Prisos al cărnii sale ce-l înecă,/ Tu, însă, Doamnă, de voiești, poți singură/ De piatra ce m-apasă să mă liberezi/ Că nici voința nici puterea nu-mi e-ntreagă.

La man che ubbidisce all'intelletto.
 Il mal ch'io fuggo, e'l ben ch'io mi prometto
 In te, Donna leggiadra, altera e diva,
 Tal si nasconde; e perch'io più non viva,
 Contraria ho l'arte al disiato effetto.
 Amor dunque non ha, nè tua beltate,
 O durezza, o fortuna, o gran disdegno,
 Del mio mal colpa, o mio destino o sorte,
 Se dentro del tuo cor morte e pietate
 Porti in un tempo, e che'l basso ingegno
 Non sappia, ardendo, trarne altro che morte" * 284.

După cum masa de piatră a blocului — cam acesta ar fi firul gândirii în sonet — cuprinde, ca posibilitate, orice formă pe care ar putea-o inventa artistul, și nu depinde decît de capacitatea creatoare a acestuia dacă și în ce fel ea va deveni realitate, tot așa în ființa iubitului sau a iubitei ²⁸⁵ se ascunde, ca posibilitate, atît răul cît și fericirea supremă, atît moartea cît și îndurarea, și numai stîngăcia îndrăgostitului în arta de a iubi e de vină dacă nu sînt scoase la iveală acestea, ci altele. Ideea că realitatea empirică a obiectului iubit este, pentru cel care iubește în înțelesul cel mai înalt al cuvîntului, doar materie sau, în orice caz, prilejul pentru o contemplare interioară, din care se naște obiectul veritabil al iubirii, adică oarecum ideea erotică, corespunde iarăși deplin vederilor *neoplatonismului* ²⁸⁶ și ne vine la îndemînă să interpretăm într-un sens pur platonician concepția despre esența *ideii artistice*, așa cum apare ea în aceste poezii. Numai că lucrurile sînt aici ceva mai complicate. Mai întîi, ea poate pune cu drept cuvînt întrebarea dacă noțiunea de „concetto“, prin care Michelangelo desemnează și aici și în alte părți reprezentarea interioară a

* „Artistul mare nici un gînd nu-și pune/ În marmoră și ea să nu-i răspundă:/ Cu prisosință poate s-o pătrundă,/ Doar mîna care minții se supune./ Temutul meu și visurile-mi bune/ În tine par, femeie, să se-ascundă —/ Tu, mindră, grațioasă și fecundă!/ Dar ca să mor, tot arta se opune./ Nu are frumusețea ta vreo vină,/ Tot ce-i dispreț, asprime sau hazard e,/ Că numai zbuciumul mi se destină./ Tu moartea porți cu viața laolaltă,/ Ci vinovat mi-i geniul mic ce arde./ Și-i iese numai moarte de sub daltă ...” (Trad. C. D. Zeletin, *Michelangelo, Sonete*, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 57).

artistului, se suprapune într-adevăr cu ceea ce ne-am obișnuit să vedem desemnat, în alte izvoare, cu numele de „idee”. La această întrebare prealabilă trebuie răspuns afirmativ — în parte, pentru că echivalarea celor doi termeni era, în limbajul epocii, absolut curentă și, în parte, pentru că însuși Michelangelo (care, după cât se pare, a evitat în general termenul de „idee”) a folosit de obicei cuvîntul „concetto” ca echivalent al acesteia și l-a deosebit strict de termenul înrudit, „image”²⁸⁸: *immagine* înseamnă, după înțelesul propriu al cuvîntului, formulat deja de Augustin și Toma din Aquino, acea reprezentare care „ex alio procedit”²⁸⁹, adică *reproduce* un obiect deja existent²⁹⁰ — *concetto*, dimpotrivă, înseamnă (atunci cînd nu are pur și simplu sensul de „gînd”, „concept” sau „propunere”) ²⁹¹ reprezentare creatoare liberă, care-și constituie propriul obiect, astfel încît să poată deveni, la rîndul ei, model al unei plăsmuiri exterioare, sau exprimat scolastic: „forma agens”, și nu „forma acta”. Astfel, făurarul alcătuiește o lucrare frumoasă conform unui „buon concetto”²⁹², iar gîndurile divine care trebuie cinstite și iubite prin intermediul chipurilor oamenilor frumoși, ca opere de artă ale lui Dumnezeu, sînt denumite „divin concetti”²⁹³.

Nu poate deci fi pus la îndoială că putem traduce fără rezerve expresia „concetto” prin „idee” și în poezia despre care este vorba. În ce măsură însă coincide reprezentarea pe care Michelangelo o leagă aici, ca și în altă parte, de această expresie cu aceea a *neoplatonicienilor*? Ne aflăm în situația fericită de a poseda, pentru sonetul „*Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto...*” un comentariu introductiv semnat de academicul florentin, deja pomenit, Benedetto Varchi²⁹⁴ și avînd adeziunea expresă a lui Michelangelo²⁹⁵. Acest comentariu confirmă mai întîi ceea ce însăși statistica lingvistică părea să spună: „In questo luogo si piglia Concetto del nostro Poeta per quello che dicemmo di sopra chiamarci da' Greci idea, da' Latini exemplar, da noi modello; cio è per quella forma o imagine, detta da alcuni intenzione, che avemo dentro nella fantasia di tutto quello, che intendiamo di volere o fare o dire; la quale se bene è spiritale... è però cagione efficiente di tutto quello, che si dice o fa. Onde diceva il Filosofo nel settimo libro della prima Filosofia: Forma agens respectu lecti est in anima artificis”²⁹⁶.

Ciudat este însă faptul că Varchi, marele platonician, interpretează în sens pur *aristotelic* concepția prezentă în poezia lui Michelangelo despre esența acestui „conchetto” artistic ideal și a raporturilor sale cu adevărata operă de artă. Și dacă Varchi se referă, în pasajul citat, la cartea a 7-a a *Metafizicii* lui Aristotel, în continuare el recurge chiar la comentariul lui Averroes la această carte, a cărui formulare o și adoptă. „Ars nihil aliud est, quam forma rei artificialis, existens in anima artificis; quae est principium factivum formae artificialis in materia”* ²⁹⁷ Și într-adevăr: în poezia lui Michelangelo nu se află nimic care s-ar opune, literal, unei atari interpretări a termenului de „conchetto”. Considerată în sine, concepția după care „ideea” operei de artă ar fi *ἐνεργεια*** existentă în spiritul artistului este tot atât de aristotelică, pe cât este și concepția după care opera de artă însăși ar fi *δυνάμει**** închisă în piatră sau lemn. Concepția ar fi „platoniciană” sau, mai exact, neoplatoniciană abia în momentul în care ar fi afirmată supremația necondiționată a „ideii” în raport cu opera realizată. Dar nu este cazul aici: pe cât de mult era de la sine înțeles pentru gândirea lui Michelangelo faptul că opera de artă nu se naște prin imitarea unui obiect dat din exterior, ci prin realizarea unei idei interioare, pe atât de puțin a fost el adeptul concepției după care această realizare în materie ar *rămîne în urmă*, întotdeauna și în mod necesar, față de acele *ἔνδοξ εἶδος* din spirit (deși Michelangelo accentuează în mod constant, atunci cînd este vorba de frumosul natural, distanța incommensurabilă dintre frumusețea divină și cea pămîntească, dintre contemplarea exterioară și cea interioară); și pe cât este de sigur că el, în contrast cu gândirea Antichității și cea a clasicismului, a respins concepția după care ideea artistică s-ar trage din experiența senzorială ²⁹⁸, pe atât de puțin a socotit necesar să afirme în mod expres originea acestei idei într-o sferă supraterestră, în sensul metafizicii manieriste a artei.

* „Arta nu este altceva decît forma operei artistice, ce există în sufletul artistului; ea este principiul creativ al formei redată în materie.”

** În act.

*** În posibilitate.

Arta, în măsura în care fervoarea religioasă a anilor săi de bătrînețe nu a respins-o ca atare, așa cum respingea tot ce este pămîntesc, în fond a prezentat totuși pentru el, pe cît se pare, valoarea unei posibilități de a depăși prăpastia dintre idee și realitate; nu fără intenție a preferat termenul „conchetto” termenului „idee”, care deja se banalizase puțin la alți autori contemporani, dar care tocmai pentru el, ca un adevărat cunoscător al neoplatonismului, implica, dimpotrivă, o obligație în sensul concepției transcendente: „gîndurile” artistice ale lui Michelangelo nu aveau nevoie nici să-și facă o glorie din originea lor divină și din frumusețea lor supranaturală, nici să se justifice prin referire la acestea.

Total diferită, deși nu mai puțin excepțională, este semnificația pe care gîndirea lui Dürer a dat-o noțiunii de idee artistică. În spiritul lui, strădania, preluată din teoria italiană a artei — pe care o îmbrățișează cu pasiune — către *reglementarea rațională* a artei, se încrucișează cu o convingere, care poate fi numită romantică, despre semnificația *individuală* a celui „*ingenium*” artistic, ce nu ar putea fi conceput decît ca un *dar* special. Același om care a încercat, timp de jumătate din propria-i viață, să întărească „fundamentul” supraobiectiv al creației artistice, care s-a străduit să afle legile absolute ale exactității și frumuseții, formulează totuși, pe de altă parte, o părere pe care el însuși o denumeste „ciudată” și de înțeles numai pentru „artiștii puternici” — anume că un artist poate să realizeze printr-un mic și neînsemnat desen ceva mai important decît realizează altul într-o mare pictură, de care s-ar fi ocupat luni și ani de-a rîndul — că un artist care realizează o figură *urîtă* poate fi mai mare decît altul care realizează o figură *frumoasă*: „Este vorba de o artă mare atunci cînd cineva e în stare, în lucrurile grosolane, terestre, să arate forță și artă... și un asemenea talent este minunat. Căci Dumnezeu îi dăruiește adesea unui om priceperea de a face un lucru bun, care nu are seamăn în vremea sa și nici înaintea lui nu a avut multă vreme și nici după el nu va avea curînd”.

Cu toată această ambiguitate (căci urmărirea consecventă a liniei de gîndire individualist-romantice ar fi condus *ad absurdum* orice strădanie teoretică în sensul Renașterii),

Dürer a reușit mai devreme decît italianii să resimtă în *chip problematic* legătura dintre lege și realitate, regulă și geniu, obiect și subiect. El a recunoscut că este imposibil să postulezi o normă de frumusețe unică, absolut valabilă — dar că e tot atît de imposibil să te mulțumești cu simpla imitație a datului sensibil; și, în cele din urmă, a ajuns la concluzia că atît metoda matematică a *studiului proporțiilor*, cît și metoda empirică a *imitării unui model* nu însemnează altceva pentru un mare artist decît o treaptă, firește foarte necesară, pentru *creația liberă din spirit*, care e totuși pe de o parte „fundamentată“, pe de altă parte e însă apropiată de natură: cel care a avut multe prilejuri de a măsura își formează de la sine priceperea de a „măsura din ochi“ — cel care, prin mult „exercițiu“ (adică redarea naturii după model) și-a „îmbogățit spiritul“, își formează de la sine o „comoară tainică a inimii“, din care poate lăsa să se reverse tot ceea ce „îndelungă vreme a adunat acolo din afară“²⁹⁹.

Cu acestea, Dürer s-a apropiat foarte mult de ceea ce teoria artei italiene a vremii sale înțelegea prin conceptul de „idee“. El însuși folosește însă expresia de „idee“ — căci o folosește și el în unele fragmente care datează chiar din anul 1512 — cu un înțeles total diferit și foarte specific: „Marea artă a picturii s-a bucurat, cu sute de ani în urmă, de mare cinstire la regii cei puternici, căci ei făceau din artiștii desăvîrșiți oameni bogați, îi tratau cu deferență căci socoteau acest talent drept o creație divină. Căci un pictor bun este plin înlăuntrul său de imagini și, de ar fi cu puțință ca el să trăiască veșnic, atunci din ideile lui lăuntrice, despre care scrie și Platon, ar putea să dea la iveală mereu ceva nou prin opera sa“³⁰⁰.

Prin urmare, aici ideea nu mai este, în sensul concepției renaștentiste, produsul final al unor experiențe exterioare, ci — mai curînd în sensul Evului Mediu și al neoplatonismului preluat abia mult mai tîrziu de către teoria italiană a artei — o reprezentare pe deplin interioară, oarecum în felul în care magistrul Eckhart vorbise despre imaginea interioară a sufletului; și, ceea ce este încă mai important, dacă ideile reprezintă în general garanția *frumuseții și valabilității obiective* a operelor de artă, pentru Dürer semnul lor caracteristic este *originalitatea și bogăția inepeuizabilă*, pentru că ele îi conferea artistului puterea de a da la iveală

din sufletul său „*mereu ceva nou*“; teoria ideilor, idei care dobîndesc aici aproape caracterul unor inspirații, intră în slujba concepției romantice despre geniu, care vede semnele adevăratului dar artistic nu în exactitate și frumusețe, ci în plenitudinea creatoare infinită, care plămăiește mereu ceea ce este unic și nu a mai existat vreodată.

Desigur, este greu de contestat că, literal luată, fraza lui Dürer: „Căci un pictor bun este plin înlăuntrul său de imagini și, de ar fi cu puțință ca el să trăiască veșnic, atunci din ideile lui lăuntrice, despre care scrie și Platon, ar putea să dea la iveală mereu ceva nou prin opera sa“, este dublu condiționată de formulări eterogene: pe de o parte, fraza seamănă cu o afirmație a lui Ficino, de care amintește și un alt pasaj frecvent citat din același fragment („Unde divinis influxibus oraculisque ex alto repletus *nova quaedam inusitataque semper excogitat* et futura praedicit“ *³⁰¹) — pe de altă parte, fraza pare contaminată de cunoscuta afirmație a lui Seneca: „Haec exemplaria rerum omnium *deus intra se habet... plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat*“ **³⁰². Dar din contopirea acestor două fraze atât de inegale, s-a născut totuși ceva nou: dacă Seneca spune despre Dumnezeu că — pentru a vorbi ca Dürer — este plin înlăuntrul său de imagini, Dürer afirmă acest lucru despre om; și dacă Ficino, cu dezinteresul lui fundamental față de arta plastică, vizează, în fraza sa despre „divinis influxibus“, numai însuflețirea oarecum „mantică“ a unor *filozofi* de o factură cu totul specială (care pentru el sînt totuna cu teologii și vizionarii), Dürer transferă această categorie asupra pictorului. Cu aceasta, el a conexas conceptul de *idee* cu conceptul de *inspirație artistică*, iar frazei sale, care aproape ar leza o sensibilitate religioasă și în care afirmă că activitatea artistică ar fi o creație „divină“, i-a dat o fundamentare neasemuit de adîncă. Această frază în sine este însă autentic umanistă, devenind curentă și în teoria italiană a artei, așa cum putem demonstra prin numeroase exemple — ea anunță totuși mereu că, „întocmai ca supremul creator“, artistul în sensul

* De aceea fiind plin de inspirații divine și descoperiri din ceruri inventează mereu lucruri noi și neobișnuite și prezice viitorul.

** Aceste modele ale tuturor lucrurilor, divinitatea le păstrează în sine ... ea este plină de aceste forme pe care Platon le numește idei.

cel mai propriu își „crează” produsele sale, fiind el însuși oarecum un „alter deus”³⁰³. Evul Mediu se obișnuise să-l compare *pe Dumnezeu cu un artist*, pentru a ne face să înțelegem esența creației divine — epoca modernă îl compară *pe artist cu Dumnezeu*, pentru a conferi un caracter eroic creației artistice: sînt vremurile în care artistul ajunge să fie un „divino”, un inspirat al zeilor.

Opoziția din cîmpul teoriei artei între „teoria ideilor” și „teoria imitației” seamănă într-o oarecare măsură cu opoziția din cîmpul teoriei cunoașterii între „teoria reproducerii” și „conceptualism” (luat în sensul cel mai larg); aici, ca și acolo, comportamentul subiectului față de obiect este interpretat cînd în sensul unei imitări pur reproductivă, cînd în sensul unei edificări creatoare, pe baza „ideilor înăscute”, cînd în sensul unei abstractizări care operează o selecție a datului și sintetizează apoi materialul selectat; și aici, ca și acolo, oscilația continuă între aceste diverse posibilități, precum și dificultatea, insolubilă, de a demonstra, fără a face apel la o instanță transcendentă, concordanța necesară dintre dat și cunoaștere se explică prin presupunerea unui *lucru în sine* cu care, în fond, reprezentarea intelectuală, fie simplă copie, fie creație intelectuală, poate și trebuie să se acorde numai atunci cînd un principiu, într-un anume sens divin, garantează necesitatea acestui acord. În teoria cunoașterii, presuposiția acestui *lucru în sine* a fost zdruncinată de Kant — în teoria artei, același punct de vedere și-a croit drum abia prin acțiunea eficace a lui Alois Riegl. De atunci credem a-și fi aflat recunoașterea faptul că viziunea artistică stă tot atît de puțin în fața unui „lucru în sine” ca și rațiunea cunoscătoare, ci mai curînd — la fel ca și aceasta — poate fi sigură de valabilitatea rezultatelor ei tocmai pentru motivul că își determină singură legile universului propriu, adică nu cuprinde alte obiecte decît cele care se constituie mai întîi înăuntrul ei³⁰⁴; opoziția dintre „idealism” și „naturalism”, în forma în care a dominat filozofia artei pînă aproape de finele secolului al XIX-lea și în care a supraviețuit pînă în secolul al XX-lea în diverse travestiuri (expresionism, impresionism, abstracție și empatie), va trebui să ne apară în cele din urmă ca o *antinomie dialectică*; și pornind tocmai de aici vom înțelege cum această

opozitie a putut vreme atit de indelungata sa anime gindirea teoretica despre arta si sa dea impuls catre rezolvări mereu noi, mai mult sau mai puțin contradictorii între ele. A recunoaste aceste rezolvări în varietatea lor și, plecând de la premisele lor istorice, a le înțelege, nu va părea considerației istorice ca ceva lipsit de valoare, nici chiar atunci când filozofia va fi recunoscut că problema pe care ele se întemeiază, prin însuși natura ei, refuză soluționarea.

¹ Cu privire la teoria lui Platon despre frumosul în artă cf. recentul studiu al lui E. Cassirer, în *Vorträge der Bibl. Warburg*, II, 1923.

² Platon, *Statul*, VI, 501.

³ Cf. pasajul citat ceva mai jos, la nota 33.

⁴ Platon, *Legile*, II, 656 D—E.

⁵ Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 392/3.

⁶ Se poate vedea că noțiunea platoniciană de εὑρεσις înseamnă de-a dreptul o răsturnare a ceea ce ne-am obișnuit să înțelegem prin noțiunea de invenție: εὑρεσις în înțelesul platonice nu este atît invenția unor forme noi și individuale, cît descoperirea principiilor veșnice și general valabile, ca cele la care, de pildă, ajunge în special matematica. De aceea, în chip întru totul consecvent, în ierarhia platoniciană a artelor, arhitecturii și muzicii ar trebui să le revină rangul cel mai înalt. E. Wind pregătește o lucrare asupra acestor probleme.

⁷ Cf. în legătură cu aceasta și argumentația lui Proklos citată la nota 63.

⁸ Platon, *Sofistul*, 233 și urm., cu care este de comparat îndeosebi J.-A. Jolles, *Vitruvius Aesthetik*, Diss. Freiburg, 1906, p. 61 și urm. Cu privire la neînțelegerea pe care a întîmpinat-o distincția platoniciană dintre μίμησις ελκαστική și μίμησις φανταστική în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, a se vedea notele 144 și 259.

⁹ Platon, *Statul*, X, 602.

¹⁰ J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen z. Gesch. d. bild. Künste b. d. Griechen*, 1868, nr. 772.

¹¹ Platon, *Sofistul*, 235 E/236 A.

¹² Cf. E. Cassirer, op. cit.

¹³ Melanchthon, *Ennaratio libri I. Ethicor. Arist.*, cap. VI (Corp. Ref. XVI, col. 290).

¹⁴ Melanchthon respinge perfect conștient concepția despre idei ca οὐσίαι (esențe) metafizice, pentru a le putea — presupunînd că interpretează mai exact părerea proprie lui Platon — identifica acelor „definiții” sau „denotations” ale lui Aristotel, cu care prilej se referă, nu fără temeii (cf. mai sus p. 5), la *Oratorul* lui Cicero: „Hanc absolutam et perfectam rei definitionem Plato vocat Ideam... Et ex hoc loco Ciceronis judicari potest, ideas apud Platonem intelligendas esse non animas aut formas coelo delapsas, sed perfectam notitiam juxta dialecticam” [„Această definiție perfectă și absolută a unui lucru, Platon o numește Idee”... Și

din acest pasaj al lui Cicero ne putem da seama că ideile la Platon nu trebuie înțelese ca suflute sau forme căzute din cer, ci ca o cunoștință perfectă conform dialecticii] (*Scholia in Ciceronis oratorem, Corp. Ref. XVI, col. 771 și urm.*). Este semnificativ faptul că Melanchthon raportează conceptul de „artă”, pe care, firește (ca și Dürer printre alții), îl concepe întru totul în înțelesul de *ratio*, în primul rînd în artele plastice, în timp ce Toma din Aquino, într-o definiție care de altminteri corespunde aproape cuvînt cu cuvînt cu aceasta, ia ca exemplu geometrul.

Toma (*Summa Theol.*, II, I, qu. 57, art. 3, în ediția lui Freté și Maré, vol. II, p. 362):

„Respondeo dicendum, quod ars nihil aliud est, quam ratio recta aliquorum operum facientium“ [„Răspunsul e că arta nu este nimic altceva decît chipul corect de a executa anumite opere“].

Melanchthon (*Initia doctr. phys. Corp. Ref. XIII, col. 305*): „Est autem ars recta ratio facientium operum, ut statuarius certam habet notitiam dirigentem manus, sculpentem imaginem in statua, id est partes statuæ tantisper ordinantem, donec efficiatur similitudo eius archetypi, quem imitatur“ [„Arta este însă chipul corect de a executa anumite opere, așa cum sculptorul are o anumită cunoștință care-i conduce mîna și care sapă imaginea în statuie, adică ordonează părțile statuii pînă cînd apare asemănarea cu acel model pe care îl imită“].

¹⁵ Abia în al doilea rînd este invocat Arhimede, care poartă în sine „imago motuum αὐτομάτων coelestium“ [„imaginea mișcărilor cerești automate“].

¹⁶ Cu privire la legătura dintre Melanchthon și Cicero în general cf. W. Dilthey, *Gesamm. Schriften*, 1914, II, p. 172 și urm.

¹⁷ Cf. W. Kroll, *M. Tulli Ciceronis Orator*, 1913, Introducere.

¹⁸ Și anume (II.5): portretul lui Jalyos de Protogenes (la Rhodos, unde Cicero însuși îl văzuse), portretul Afroditei de Apelles (la Cos), statuia lui Zeus de Fidias și statuia numită Doryphoros de Policlet; deci, două picturi și două statui.

¹⁹ Astfel, dacă menținem acel „non“, atestat în manuscrise înainte de „cadunt“, ceea ce apare cu totul posibil în interpretarea mai sus indicată, pe care o datorăm amabilității domnului prof. Plasberg-Hamburg și

pe care o dăm textului „ea, quae sub oculos ipsa non cadunt“, ca referire la „ființele divine ce urmează a fi reprezentate“; recent și H. Sjögren („*Eranos*“, XIX, p. 163 și urm.) a interpretat acest pasaj în același sens.

Dacă împreună cu Vettori (Victorius, *Var. Lectiones*, XI, 14) este suprimat „non“ (ca sens într-acolo merge și conjectura propusă de W. Friedrich în *Jahrb. f. klass. Philol.*, CXXIII, 1881, p. 180 și urm.), prin lucrurile care se oferă ochiului „ar trebui să înțelegem opera de artă vizibilă, care atunci ar corespunde vorbirii perceptibile“; așa interpretează în mod expres Vettori, *op. cit.* Este firește cu totul exclus să ne putem gândi, în cazul textului „ea, quae...“, la un model din natură, vizibil; oratorul înfățișează tocmai creația celui artist care lucrează fără nici un fel de contemplare exterioară. Cu privire la transformarea semnificativă pe care a suferit-o în acest punct interpretarea pasajului, de care ne ocupăm la Gio. Pietro Bellori, cf. mai jos, p. 64 și urm.

²⁰ Cicero, *Orator ad Brutum*, II, 7 și urm. (ed. Kroll, p. 24 și urm., parțial reprodus de Overbeck, *op. cit.*, nr. 717): „Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo, qualis fortasse nemo fuit. non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud, quo nihil esse possit praestantius, quod in perpetuitate dicendi non saepe atque haud scio an numquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius. Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit, unde illud, ut ex ore aliquo quasi imago, exprimatur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur, itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et iis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora, nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervae contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur ea, quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. Has rerum formas appellat ἰδέα; ille non intelligendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Platon, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri: cetera nasci occidere, fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu. quidquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum.“

²¹ Cf. în legătură cu aceasta conferința lui Burckhardt *Die Griechen und ihre Künstler* (Jak. Burckhardt, *Vorträge*, ed. Dürer, 1918², p. 202 și urm.). Că înțelegerea pentru semnificația creatoare a activității artistice,

În ceea ce privește pictura, se trezise de timpuriu, ne-o demonstrează un vers al lui Empedocle care, anticipând un τόπος [loc comun] de mai târziu, anume acela al lui „Deus pictor“, „Deus statuarius“, „Deus artifex“, compară nașterea cosmosului cu aceea a unei picturi (H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 1922⁴, I, p. 234, nr. 23);

«ὥς δ' ὁπότεν γραφῆες ἀναθήματα ποικίλῳσιν
ἄνδρες ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εὖ δεδαῶτε,
οἷτ' ἐπεὶ οὖν μάρψωσι πολύρροα φάρμακα χέρσιν,
ἁρμονίῃ μείξαντε τὰ μὲν πλέω, ἄλλα δ' ἐλλάσσῳ
ἐκ τῶν εἶδεα πᾶσιν ἀλίγκια πορσύνουσι,
δένδρεά τε κτίζοντε καὶ ἀνέρας ἥδ' ἑ γυναικάς.
θῆράς τ' οἰωνούς τε καὶ ὕδατοθρέμμονας ἰχθῦς
καὶ τε θεοὺς δολιχαίῳνας τιμῇσι φερίστους·
οὕτω μὴσ' ἀπάτη φρένα καινύτω ἄλλοθεν εἶναι,
θνητῶν, ὅσσα γε δῆλα γεγάκασιν ἄσπετα, πηγῇν,
ἀλλὰ τορῶς ταῦτ' ἴσθι, θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας.»

[„Așa cum artiștii atunci cînd pictează tablouri, fiind instruiți de Iesușină asupra meșteșugului, după ce iau cu mîinile culori felurite, amestecînd cu pricepere din unele mai mult, din altele mai puțin, formează din acestea imagini aidoma cu toate celea, creînd copaci sau bărbați și femei, sau fiare și păsări sau pești care trăiesc în apă, sau zei cu viață îndelungată, vrednici de cinstiri. Astfel, să nu-ți covîrșească mintea rătăcirea că izvorul lucrurilor pieritoare, care desigur sînt mari, este în altă parte, ci înțelege adînc aceste lucruri, auzînd cuvînt de la Dumnezeu“.]

²² Aceleași argumente, pe care în *Visul* lui Lucian Παιδεία, adică educația literară, le opune artei sculptorului, Τέχνη, vor fi reluate mai târziu, în atît de bogată literatură privitoare la ierarhia artelor din vremea Renașterii, fiind folosite de către pictură împotriva sculpturii; cf. în special celebrul *Paragone* de la începutul cărții lui Leonardo despre pictură.

²³ Sînt semnificative, de exemplu, cunoscutele anecdote privitoare la relațiile lui Alexandru cel Mare cu Apelles (Overbeck, nr. 1834, 1836).

²⁴ Plinius, *Nat. Hist.*, XXXV, 77. Pasajul este citat, cu unele modificări, menite să-i sporească greutatea, de Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma, 1585, p. 18.

²⁵ Platon, *Statul*, X, 605 și urm.

²⁶ M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, 1911, p. 157 (din ms. Ash., fol. 20 r.): „așa cum cel care disprețuiește pictura, nu iubește nici filozofia, nici natura“.

²⁷ Philostrate, ed. G. L. Kayser, 1853², p. 379. Caracteristic pentru atitudinea epocii ciceroniene este și faptul că cele patru opere de artă, pe care Cicero le dă ca exemple în *Oratorul* său, sint citate fără numele creatorilor lor: el vorbește despre *Jalysos*, așa cum vorbim noi despre *Rondul de noapte*, cu convingerea că numele artistului este familiar tuturor cititorilor.

²⁸ Overbeck, nr. 1649, nr. 550 și urm.

²⁹ Overbeck, nr. 968 (= Quintilian, *Inst. orat.*, XII, 10, 7).

³⁰ Overbeck, nr. 903 (= Quintilian, *Inst. orat.*, XII, 10, 9).

³¹ Overbeck, nr. 1701 (Xenophon, *Ἀπομνημ.*, III, 10, 1): «Καὶ μὲν τὰ γε καλὰ εἶδη ἁφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ῥάδιον ἐνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἅμεμπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἐκάστου κάλλιστα, οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι; ποιοῦμεν γάρ, ἔφα, οὕτως» [„Și atunci cînd plăsmuiți imaginii frumoase, deoarece nu e ușor să dai peste un om care să aibă toate celea perfecte, culegînd de la mai mulți ceea ce are fiecare mai frumos, faceți trupuri întregi care să pară frumoase? — Da, așa facem, zise el”].

³² Overbeck, nr. 1667—1669 (= Plinius, *Nat. Hist.*, 64: Cicero, *de Invent.*, II, 1, 1; Dionysius Halic. *de priscis script. cens.* I)

³³ Platon, *Statul*, 472: «Οἶει. ἂν οὖν ἥττόν τι ἀγαθὸν ζωγράφου εἶναι, ὃς ἂν γράψας παράδειγμα οἷον ἂν εἴη ὁ κάλλιστος ἄνθρωπος καὶ πάντα εἰς τὸ γράμμα ἱκανῶς ἀποδοῦς μὴ ἔχη ἀποδεῖξαι ὥς καὶ δυνατόν γενέσθαι τοιοῦτον ἄνδρα; Μὰ Δι' οὐκ ἔγωγε, ἔφη» [„Crezi oare că ar fi un zugrav mai puțin bun acela care, pictînd un subiect, cum ar fi de pildă cel mai frumos om, după ce va fi redat îndeajuns tot ce trebuie în tablou, nu ar putea demonstra că și este posibil să existe un astfel de om? — Eu unul, nu, pe Zeus, spuse el”].

³⁴ Aristotel, *Polit.*, III, 11 (1281, 5); în ceea ce privește un singur fragment, realitatea poate să întreaacă imaginea ideală pictată, la fel cum un om de rînd poate să-l întreaacă pe un mare om, în ceea ce privește un anume meșteșug. În legătură cu aceasta, cf. și *Poetica*, XXV: «τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν τοιοῦτους δ' εἶναι οἷους Ζεῦξίς ἔγραψεν» [„trebuie să întreaacă modelul și să fie așa cum i-a pictat Zeuxis”].

³⁵ Dacă comparăm formulările lui Dion și Filostrate cu cele ale lui Cicero, Plotin și Seneca cel Bătrîn (pentru Dion și Filostrate, cf. notele următoare, pentru Cicero, v. mai sus p. 6, pentru Plotin, p. 12, pentru Proklos, nota 63, pentru Seneca, p.185), atunci vom fi de aceeași părere cu Kroll (*op. cit.*, p. 25, notă) că teza despre lipsa unui model în cazul imaginilor divinității la Fidias, și mai ales în cazul lui Zeus sculptat de Fidias, are la bază o veche și răspîdită tradiție. Mai este de luat în seamă și o epigramă din antologia greacă (Overbeck, nr. 716), și anume cunoscuta povestire,

care constituie poate punctul de plecare al întregii speculații, după care Fidias, fiind întrebat după ce „paradigmă“ se gîndește să-l plăsmuiască pe Zeus, ar fi răspuns: „după cuvintele lui Homer, ἢ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρυσιν νεύσε Κρονίων“ [zise și semn de-nvoire făcu din sprincenele-i negre... — trad. G. Murnu] (Overbeck, nr. 698).

³⁶ Dion din Prusa, ed. Joh. de Arnim, 1893 și urm., II, p. 167. Acestei afirmații îi corespunde și părerea înaltă pe care Dion o are despre profesiunea de artist: acesta este un μιμητής τῆς δαιμονίας φύσεως [imitator al naturii divine].

³⁷ Philostrat, *Apollon. Tyan.*, VI, 18 (ed. Kayser, p. 118): «φαντασία ταῦτα εἰργάσατο σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός. μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει ὁ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὁ μὴ εἶδεν, ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος, καὶ μίμησιν μὲν πολλάκις ἐκκρούει ἐκπληξίς, φαντασίαν δὲ οὐδέν, χωρεῖ γὰρ ἀνέκπληκτος πρὸς ὁ αὐτὴ ὑπέθετο» [„Imaginația a săvîrșit acestea ca un meșteșugar mai iscusit decît imitația, căci imitația redă ceea ce a văzut, pe cînd imaginația redă și ceea ce nu a văzut, deducînd prin comparație cu ceea ce există și de multe ori uimirea respinge imitația, imaginația însă nu o respinge nimic; ea se apropie fără uimire de produsul său“]. Interpretarea lui Jul. Walter (*Gesch. d. Ästhetik im Altertum*, 1893, p. 794) nu-și găsește fundamentarea nici măcar în litera textului.

³⁸ Cf. Joh. ab Arnim, *Stoicor. vet. fragmenta*, I, 1905, p. 19, și II, 1903, p. 28. Apoi Plutarh, *De placit. philos.*, I, 10 și Stobaeus, *Eclog.*, I, 12, 332 (ed. Meinecke, 1860, p. 89).

³⁹ Aristotel, *Metaph.*, VII, 8 (1034 a).

⁴⁰ Aristotel, *Metaph.*, VII, 7 (1032 a). Alături de cele două categorii fundamentale ὕλη și μορφή (εἶδος, ἰδέα) Aristotel distinge, după cum se știe, încă alte trei (αἰτία, τέλος, τὸ κινουόν) care par de asemenea aplicabile la creația artistică și, mai tîrziu, au fost preluate de Seneca (cf. p. 12 și urm. și nota 41). Scaliger recunoscuse foarte just că numai primele două pot fi considerate cu adevărat ca „substanțiale“: numai ὕλη și μορφή sînt condiții (apriorice) ale existenței unei opere de artă, τέλος și κινουόν sînt numai condiții (empirice) ale nașterii ei.

⁴¹ Seneca, *Epistolae*, LXV, 2 și urm.: „Dicunt, ut scis, Stoici nostri duo esse in rerum natura, ex quibus omnia fiant, causam et materiam. Materia iacet iners, res ad omnia parata, cessatura, si nemo moveat. Causa autem, id est ratio, materiam format et quocumque vult versat, ex illa varia opera producit. Esse ergo debet, unde fiat aliquid, deinde a quo fiat. Hoc causa est, illud materia.

Omnis ars naturae imitatio est. Itaque quod de universo dicebam, ad haec transfer, quae ab homine facienda sunt. Statua et materiam habuit,

quae pateretur artificem, et artificem, qui materiae daret faciem. Ergo in statua materia aes fuit, causa opifex. Eadem conditio rerum omnium est; ex eo constant, quod fit, et ex eo, quod facit. Stoicis placet unam causam esse, id, quod facit. Aristoteles putat causam tribus modis dici: « Prima », inquit, « causa est ipsa materia, sine qua nihil potest effici: secunda opifex. Tertia est forma, quae unicuique operi inponitur tamquam statuae »: nam hanc Aristoteles idos vocat. « Quarta quoque », inquit, « his accedit, propositum totius operis ». Quid sit hoc, aperiam. Aes prima statuae causa est. Numquam enim facta esset, nisi fuisset id, ex quo funderetur ducere-tur. Secunda causa artifex est. Non potuisset enim aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent peritae manus. Tertia causa est forma. Neque enim statua ista Doryphoros aut Diadumenos vocaretur, nisi haec illi esset impressa facies. Quarta causa est faciendi propositum. Nam nisi hoc fuisset, facta non eset. Quid est propositum? Quod invitavit artificem, quod ille secutus fecit; vel pecunia est haec, si venditurus fabricavit, vel gloria, si laboravit in nomen, vel religio, si donum templo paravit. Ergo et haec causa est, propter quam fit; aut non putas inter causas facti operis esse numerandum, quo remoto factum non esset?

His quintam Plato adicit exemplar, quam ipse ideam vocat; hoc est enim, ad quod respiciens artifex id, quod destinabat, effecit. Nihil autem ad rem pertinet, utrum foris habeat exemplar, ad quod referat oculos, an intus, quod ibi ipse concepit et posuit. Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet numerosque universorum, quae agenda sunt, et modos mente complexus est; plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat, immortales, immutabiles, infatigabiles. Itaque homines quidem pereunt, ipsa autem humanitas, ad quam homo effingitur, permanet, et hominibus laborantibus, intereuntibus illa nihil patitur. Quinque ergo causae sunt: ut Plato dicit: id ex quo, id a quo, id in quo, id ad quod, id propter quod. Novissime id quod ex his est. Tamquam in statua, quia de hac loqui coepimus, id ex quo aes est, id a quo artifex est, id in quo forma est, quae aptatur illi, id ad quod exemplar est, quod imitatur is, qui facit, id propter quod facientis propositum est, id quod ex istis est, ipsa statua est. Haec omnia mundus quoque, ut ait Plato, habet. Facientem: hic deus est. Ex quo fit, haec materia est. Formam: haec est habitus et ordo mundi, quem videmus. Exemplar, scilicet, ad quod deus hanc magnitudinem operis pulcherrimi facit. Propositum, propter quod fecit. Quaeris, quod sit propositum deo? Bonitas: ita certe Plato ait: « Quae deo faciendi mundum fuit causa? Bonus est; bono nulla cuiusquam boni invidia est. Fecit itaque quam optimum potuit ». Fer ergo, iudex, sententiam et pronuntia, quis tibi videatur verissimum dicere, non quis verissimum dicat. Id enim tam supra nos est quam ipsa veritas."

Mai departe se demonstrează că toate aceste „cauze“ ale operei de artă sînt în realitate numai cauze secundare, iar „ideea“ = „modelul“: „Exemplar quoque non est causa, sed instrumentum causae necessarium. Sic necessarium est exemplar artificii, quomodo scalprum, quomodo lima“ [„Nici modelul nu este o cauză, ci instrumentul necesar cauzei. Modelul e necesar artistului așa cum îi sînt necesare dalta sau pila“].

⁴² Seneca, *Epistolae*, LXVIII, 16 și urm.: „Nunc ad id, quod tibi promisi, revertor, quomodo quaecumque sunt, in sex modos Plato partiatur. Primum illud, « quod est » nec visu nec tactu nec ullo sensu comprehenditur: cogitabile est. Quod generaliter est, tamquam homo generalis, sub oculis non venit; sed specialis venit, ut Cicero et Cato. Animal non videtur: cogitatur. Videtur autem species eius, equus et canis.

Secundum ex his, quae sunt, ponit Plato quod eminet et exsuperat omnia. Hoc ait per excellentiam esse. Poeta communiter dicitur, omnibus enim versus facientibus hoc nomen est, sed iam spud Graecos in unius notam cessit; Homerum intellegas, cum audieris poetam. Quid ergo hoc est? Deus scilicet, maior ac potentior cunctis.

Tertium genus est eorum, quae proprie sunt; innumerabilia haec sunt, sed extra nostrum posita conspectum. Quae sint, interrogas. Propria Platonis supellex est; ideas vocat, ex quibus omnia, quaecumque videmus, fiunt et ad quas cuncta formantur. Haec immortales, immutabiles, inviolabiles sunt. Quid sit idea, id est, quid Platoni esse videatur, audi: « *Idea est eorum, quae natura fiunt, exemplar aeternum* ». Adiciam definitioni interpretationem, quo tibi res apertior fiat: *volo imaginem tuam facere. Exemplar picturae te habeo, ex quo caput aliquem habitum mens nostra, quem operi suo imponat. Ita illa quae me docet et instruit facies, a qua petitur imitatio, idea est*. Talia ergo exemplaria infinita habet rerum natura, hominum, piscium, arborum, ad quae quodcumque fieri ab illa debet, exprimitur.

Quartum locum habebit idos. Quid sit hoc idos, attendas oportet et Platoni imputes, non mihi, hanc rerum difficultatem. Nulla est autem sine difficultate subtilitas. Paulo ante *pictoris* imagine utebar. *Ille, cum reddere Vergilium coloribus vellet, ipsum intuebatur. Idea erat Vergilii facies, futuri operis exemplar. Ex hac quod artifex trahit et operi suo inposuit, idos est*. Quid intersit, quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta et operi inposita. Alteram artifex imitatur, alteram facit. *Habet aliquam faciem statua; haec est idos. Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figuravit; haec idea est*. Etiam nunc și aliam desideras distinctionem, idos in opere est, idea extra opus, nec tantum extra opus est, sed ante opus.“

⁴³ Formularea, atît de ciudată la prima vedere, „idea erat Vergilii facies“, a produs impresie în vremea Renașterii (în chip semnificativ)

asupra lui Jul. Caes. Scaliger, în al cărui tratat de poetică, cartea a III-a poartă titlul *Idea*. El ne spune că a vorbit mai întâi despre scopul artei poetice (*quare imitemur*), apoi despre mijloacele ei (*quibus imitemur*); în cartea următoare vrea să discute despre forma ei (*quomodo imitemur*), dar în cartea de față, adică în cea intitulată *Idea*, vrea să vorbească despre obiectele ei (*quid imitandum sit*): „Idcirco liber hic *Idea* est a nobis inscriptus... quia, res ipsae quales quantaeque sunt, talem tantamque... efficimus orationem. *Sicut igitur est Idea picturae Socrates, sic Troja Homericae Iliados*“ [„De aceea această carte a fost intitulată de noi *Ideea*... pentru că vorbim despre lucruri așa cum sînt și atîta cît sînt ele. *Deci după cum ideea unei picturi este Socrate, tot astfel Troia este ideea Iliadei lui Homer*“]. H. Brinkschulte — *Jul. Caes. Scaligers kunsttheoretische Anschauungen (Renaissance und Philosophie, Beitr. z. Gesch. d. Phil., ed. A. Dyroff, vol. X), 1914, p. 9* — observă foarte bine că Scaliger folosește aici termenul „idee“ nu în sensul lui Platon, ci cu sensul de „subiect“, dar trece cu vederea legătura cu Seneca și de aceea se lasă condus la afirmația eronată că Scaliger ar fi anticipat conceptul de idee așa cum apare la Descartes. În rest Scaliger îl urmează pe Aristotel, ca pe un „imperator“ și „dictator perpetuus“ al filozofiei; el identifică „ideea“ cu aristotelicul εἶδος, își însușește teoria despre nașterea operei de artă prin pătrunderea formei în materie (materialul sculptorului este bronzul, materialul flautistului este aerul) și încearcă chiar să realizeze un acord între Platon și Aristotel: „Est enim consentanea eo ipso Aristotelicae demonstrationi: qua intelligimus balnei speciem esse in animo architecti, antequam balneum aedificet“ [„Căci este de la sine în acord cu demonstrația lui Aristotel, prin care înțelegem că forma unei băi există în spiritul arhitectului mai înainte de a o construi“] (cf. în legătură cu aceasta Brinkschulte, p. 34).

⁴⁴ Plotin, *Ennead.*, V, 8, 1.

⁴⁵ Pentru explicarea termenului plotinian de εἶδος, care fără îndoială nu are o semnificație pur conceptuală, ci, așa cum spune Schelling, desemnează obiectul unei „viziuni intelectuale“, adică al unei „viziuni“ artistice, și de aceea poate fi folosit pe de o parte ca sinonim al conceptului de ἰδέα, pe de alta însă și ca sinonim al conceptului de μορφή, cf. și studiul recent al lui O. Walzel, *Plotins Begriff der ästhetischen Form (Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, 1922, p. 1 și urm.)*. Chiar pe plan pur terminologic se poate demonstra că estetica lui Plotin nu poate fi înțeleasă decît printr-o întrepătrundere a gândirii platoniciene cu cea aristotelică.

⁴⁶ Plotin, *Ennead.*, I, 6, 2: « οὐκ ἀνασχομένης τῆς ὕλης τὸ πάντῃ κατὰ τὸ εἶδος μορφοῦσθαι » [„Materia nesuportînd să fie modelată întru totul după formă“].

⁴⁷ Plotin, *Ennead.*, V, 8, I.

⁴⁸ Plotin, *Ennead.*, I, 6, 3: frumusețea este un «εἶδος συνδησάμενον καὶ κρατήσας τῆς φύσεως τῆς ἐναντίας ἀμόρφου οὐσας» [„o formă ce unifică și domină natura contrară, care este amorfă“].

⁴⁹ Cf. mai sus p.10 și notele 39 și 40.

⁵⁰ Aristotel, *Metaph.*, VII, 7—8 (1032 b și urm.). Exemplul „coloanei“ se află la 1033 a. Exemplul „casei“, preluat de Filon și alți autori ai Antichității tirzii, este repetat mereu în tot cursul Evului Mediu (Toma, Bonaventura, magistrul Eckhart ș.a.), fiind folosit uneori chiar și în epoca modernă (de pildă la Scaliger). Cf. nota 43, precum și notele 86, 87, 91, 116, 146.

⁵¹ Aristotel, *Metaph.*, VII, 8 (1035a): „Ceea ce conține *laolaltă* și formă și materie... se descompune în fragmente materiale: ceea ce, însă, nu este legat de materie, *nu* se descompune. Și de aceea statuia de lut se descompune în lut... chiar și cercul (*sc.* de bronz) se descompune în fragmente de cerc“.

⁵² Cf. în legătură cu aceasta Cl. Baeumker, *Das Probl. d. Materie i.d. griech. Philosophie*, 1890, p. 263; comparația raporturilor dintre formă și materie cu raporturile dintre feminin și masculin, la Aristotel în *Phys. Ausc.*, I, 9, 192.

⁵³ Cf. nota 46.

⁵⁴ Cf. Baeumker, *op. cit.*, p. 405 și urm.

⁵⁵ Aristotel, *Metaph.*, XII, 3, 1070a: «'Επὶ μὲν οὖν τινῶν τὸ τόδε τι οὐκ ἔστι παρὰ τὴν συνθετὴν οὐσίαν, οἷον οἰκίας τὸ εἶδος, εἰ μὴ ἡ τέχνη» [„în cazul unor lucruri, forma nu există în afara substanței compuse, ca de pildă forma unei case: aceasta se întimplă doar în domeniul artei“].

⁵⁶ Plotin, *Ennead.*, I, 6, 3: „πῶς δὲ τὴν ἔξω οἰκίαν τῷ ἔνδον οἰκίας εἶδει ὁ οἰκοδομικὸς συναρμόσας καλὴν εἶναι λέγει; ἢ ὅτι ἔστι τὸ ἔξω, εἰ χωρίσειας τοὺς λίθους, τὸ ἔνδον εἶδος, μερισθέν τῷ ἔξω ὕλης ὄγκῳ, ἀμερὲς ὃν ἐν πολλοῖς φανταζόμενον“.

⁵⁷ Plotin, *Ennead.*, I, 6, 1: «Τὶ οὖν ἔστιν, ὃ κινεῖ τὰς ὄψεις τῶν θεωμένων, καὶ ἐπιστρέφει πρὸς αὐτό, καὶ ἔλκει, καὶ εὐφραίνεισθαι τῇ θεᾷ ποιεῖ;... Λέγεται μὲν δὴ παρὰ πάντων, ὡς εἰπεῖν, ὡς συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον τὸ τε τῆς εὐχροίας προστεθὲν τὸ πρὸς τὴν ὄψιν κάλλος ποιεῖ.. οἷς ἀπλοῦν ουδέν, μόνον δὲ τὸ συνθετὸν ἐξ ἀνάγκης καλὸν ὑπάρξει, τὸ τε ὅλον ἔσται καλὸν αὐτοῖς. Τὰ δὲ μέρη ἕκαστα οὐκ ἔξει παρ' ἑαυτῶν τὸ καλὰ εἶναι, πρὸς δὲ τὸ ὅλον συντελοῦντα, ἵνα καλὸν ᾖ. Καὶ τοι δεῖ, εἴπερ ὅλον, καὶ τὰ μέρη καλὰ εἶναι· οὐ γὰρ δὴ ἐξ αἰσchrῶν, ἀλλὰ πάντα κατελιγμέναι τὸ κάλλος. Τὰ τε χρώματα αὐτοῖς τὰ καλὰ, οἷου γὰρ δὴ ἐξ αἰσchrῶν ἀλλὰ πάντα κατελιγμέναι τὸ κάλλος. Τὰ τε χρώματα αὐτοῖς τὰ καλὰ, οἷον καὶ τὸ τοῦ ἡλίου φῶς, ἀπλᾶ ὄντα, καὶ οὐκ ἐκ συμμετρίας ἔχοντα τὸ κάλλος, ἔξω ἔσται τοῦ καλὰ εἶναι...

Ὅταν δὲ δῇ, καὶ τῆς αὐτῆς συμμετρίας μενούσης, ὅτε μὲν καλὸν τὸ αὐτὸ πρόσωπον, ὅτε δὲ μὴ φαίνεται, πῶς οὐκ ἄλλο δεῖ ἐπὶ τῇ συμμετρῷ λέγειν τὸ καλὸν εἶναι, καὶ τὸ σύμμετρον καλὸν εἶναι δι' ἄλλο;» [„Ce este deci ceea ce impresionează ochii privitorilor și îi face să se întoarcă spre sine și îi atrage și îi face să se bucure contemplînd?... Mai toți spun că armonia părților, unele față de altele și față de întreg, la care se adaugă un colorit frumos, produce frumosul perceput de privire ... pentru ei, în chip necesar, nimic simplu nu va putea fi frumos, ci numai ceea ce e compus și ansamblul va fi frumos după ei. Părțile, luate izolat, nu vor avea însușirea de a fi frumoase prin ele însele, deși ele contribuie ca ansamblul căruia îi aparțin să fie frumos. Totuși, din moment ce ansamblul e frumos, trebuie să fie frumoase și părțile; el nu poate să fie compus din elemente urite, ci frumusețea trebuie să le cuprindă pe toate. După ei, în cazul culorilor frumoase, cum e de pildă lumina soarelui, care sînt simple și nu dătează frumusețea armoniei, s-ar exclude posibilitatea ca ele să fie frumoase... Dar dacă chiar atunci cînd armonia rămîne aceeași, aceeași figură pare uneori frumoasă, alteori nu, cum să nu fie necesar să spunem că frumusețea este altceva decît armonia și că armonia este frumoasă datorită vreunui alt lucru?“] — Formularea citată și combătută de Plotin pare să fi conținut definiția frumosului ca *συμμετρία*, fixată pentru prima dată în cadrul doctrinei stoicilor, pe care îi vizează în primul rînd atacul său; Creuzer citează în ediția pe care a dat-o lucrării *Liber de pulchritudine* (1814, p. 146 și urm.) pasajul din *Tusculanele* lui Cicero, IV, 13: „Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum *coloris quadam* suavitate eaque dicitur pulchritudo“ [„Și după cum există o formă potrivită a membrilor corpului combinată cu o anumită suavitate a *culorii* și care e numită frumusețe“]. Dar ecuația frumusețe = *συμμετρία*, sau așa cum s-a exprimat odată Lucian, frumusețea = τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον ἰσότης καὶ ἁρμονία [potrivirea și armonia părților cu întregul] nu este o definiție între altele, ci însăși definiția frumuseții în clasicismul grec, care a dominat aproape în întregime gîndirea estetică de la Xenofon pînă în perioada Antichității tîrzii, orientînd străduințele artiștilor cu preocupări teoretice (cf. și Aug. Kalkmann, *Die Proportionen d. Gesichts i. d. griech. Kunst = Berliner Winckelmannsprogramm*, 53, 1893, p. 4 și urm.).

⁵⁸ Plotin. *Ennead.*, I, 6, 2.

⁵⁹ Plotin. *Ennead.*, I, 6, 9: «Ἄναγε ἐπὶ σαυτὸν καὶ ἰδὲ· κἂν μῆπω σαυτὸν ἴδῃς καλόν, οἷα ποιητῆς ἀγάλματος, ὃ δεῖ καλὸν γενέσθαι, τὸ μὲν ἀφαιρεῖ, τὸ δὲ ἀπ᾽έξεσε, τὸ δὲ λείον, τὸ δὲ καθαρὸν ἐποίησεν, ἕως ἔδειξε καλὸν ἐπὶ ἀγάλματι πρόσωπον. Οὕτω καὶ σὺ ἀφαίρει ὅσα περιττά, καὶ ἀπεύθυνε ὅσα σκολιά, ὅσα σκοτεινὰ καθαίρων ἐργάζων εἶναι λαμπρά, καὶ

μη παύση τεκταίνων τὸ σὸν ἄγαλμα, ἕως ἂν ἐκλάμψειέ σοι τῆς ἀρετῆς ἡ θεωειδὴς ἀγλαΐα, ἕως ἂν ἴδῃς σωφροσύνην ἐν ἀγνῶ βεβῶσαν καθαρῶ.» [„Întoarce-te spre tine însuși și privește: și dacă ai să vezi că încă nu ești frumos, procedează ca un sculptor care lucrează la o statuie ce trebuie să fie frumoasă: acesta cioplește într-o parte, în alta șlefuieste, în alta netezește, în alta curățe, pînă ce face să apară pe statuie un chip frumos. Așa și tu, dă la o parte cele ce sînt de prisos, îndreaptă cele ce sînt strimbe, curățind părțile întunecoase fă-le să lucească și nu înceta să lucrezi la statuia ta pînă ce nu-ți va apărea strălucirea divină a virtuții, pînă ce nu vei vedea înțelepciunea pășind în loc sfînt și curat.“] Putem prin urmare întilni încă la Plotin o interpretare *moralizatoare* a procedeelelor sculpturii, în sensul unei autoeliberări și purificări, concepție preluată apoi de pildă de Dionisie Areopagitul (cu privire la acesta cf. K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 1914, pp. 160—170). În sine, concepția potrivit căreia opera statuară se naște printr-o ἀφαίρεσις în timp ce pictura lucrează prin „adăugare“ este mult mai veche (cf. și Dion Chrysostomos, *op. cit.*, p. 167, unde, cu privire la sculptură se spune: «ἀφαιρούσα τὸ περιττόν, ἕως ἂν καταλίπη τὸ φαινόμενον εἶδος» [„suprimă ceea ce e de prisos, pînă ce rămîne forma aparentă“]), iar rădăcina cea mai adîncă a aceleiași concepții se află, probabil, în teoria aristotelică despre δυνάμις și ἐνέργεια: «Λέγονται δὲ δυνάμει, οἷον ἐν τῷ ξύλῳ Ἑρμῆν» [„spunem că e în posibilitate, de pildă despre statuia lui Hermes ce se află în lemn“] se poate citi în *Met.*, IX, 6, 1048a; de asemenea, amintind acest punct de vedere, Toma, *Phys.*, I, 11 (Fretté-Maré, XXII, p. 327), spune: „alia vero fiunt abstractione [literal = ἀφαίρεσις — n. aut.], sicut ex lapide fit per sculptorem Mercurius“ [„alte-le însă se fac prin abstragere, așa cum procedează sculptorul cînd face din piatră statuia lui Mercur“]. Renașterea a exprimat cu o deosebită plăcere această concepție despre esența sculpturii — concepție care, precum se vede, nu-și are de fel „rădăcinile“ în neoplatonism, și cu atît mai puțin în neoplatonismul creștin, dar care a fost preluată de acesta cu un zel deosebit și interpretată în sens etic; și în fapt reprezentarea unui εἶδος care se eliberează treptat din blocul de marmură trebuie să fi fost foarte convenabilă concepției fundamentale metafizice a lui Plotin și a urmașilor săi (de aceea și exemplificările lui se referă mereu la sculptori, deși pictorul, pe pian social, se bucura încă de mai mult respect). Este însă semnificativ că Renașterea — cu excepția lui Michelangelo (cf. p. 69 și nota 283) — lasă cu totul deoparte interpretarea etică a procedului numit ἀφαίρεσις, totuși atunci cînd i se cere omului „să-și biruie materia“ (Leonardo, *Traiatul despre pictură*, ed. H. Ludwig, 1881, nr. 119), persistă referirea la arta sculpturii.

⁶⁰ „Procedeul selectiv” are pentru Plotin o altă semnificație, mai restrinsă, decât cea care i se atribuie în anecdotele mai sus pomenite despre Zeuxis și Parrhasios (și în chip corespunzător în nenumăratele expuneri ale teoreticienilor Renașterii): el nu reprezintă *unica* posibilitate de a crea o figură frumoasă, ci doar *una din* cele *două* posibilități (și de fapt cea mai puțin preferabilă); statuia divinității va fi creată prin contemplarea *interioară* pură — procedeul selectiv are drepturi numai acolo unde această contemplare interioară pură nu-și poate găsi loc, și anume când e vorba de „reprezentarea oamenilor”. Dar acolo unde nu este aplicat nici măcar procedeul selectiv, adică acolo unde e vorba de redarea „iconică” a unei individualități omenești, Plotin ar fi refuzat probabil să mai vorbească despre „artă”: „reprezentarea unui om oarecare” este în mod expres exclusă din sfera acelor lucruri care trebuie apărate aici, iar *portretul* rămîne și pentru el un εἶδωλον εἰδώλου [imaginea unei imagini] (cf. cunoscuta relatare a lui Porphyrios, potrivit căreia, din acest motiv, Plotin nu ar fi vrut niciodată să se lase portretizat: știrea e reproducă de Borinski, *op. cit.*, p. 272, nota la p. 92). Artistul pe care îl poate accepta sau realizează din ideea pură o imagine divină, sau — dacă realizează o imagine omenească — aceasta trebuie să reunească în sine trăsăturile perfecte ale mai multor indivizi (cf. și nota 63).

⁶¹ Expresia ὁ ἐννοήσας [cel care a conceput] este foarte semnificativă pentru concepția „euristică” despre artă, proprie lui Plotin.

⁶² Plotin, *Ennead.*, I, 6.1.

⁶³ Concepția despre inevitabila rămînere în urmă a operei realizate material, în raport cu cea concepută ideal, nu trebuie să fie, firește, confundată cu o exprimare ca cea din *Ennead.*, IV, 3,10. (« Τέχνη γὰρ ὑστέρα αὐτῆς — *sc.* φύσεως — καὶ μιμεῖται ἀμυδρὰ καὶ ἀσθενῆ ποιοῦσα μιμήματα, παίγνια ἅττα καὶ οὐ πολλοῦ ἄξια, μηχαναῖς πολλαῖς εἰς εἰδῶλων φύσιν προσχρωμένη » [„Căci arta este în urma ei — *sc.* a naturii — și, folosind diferite mijloace în funcție de natura reprezentărilor, o imită producînd niște copii șterse și slabe, un fel de jucării fără prea mare valoare”]), căci aici arta, ca și în cazul refuzului de a se lăsa portretizat, citat în nota 60, nu este deloc concepută ca εἰρεσις, ci ca μίμησις. Și neoplatonismul a menținut, după cum rezultă din toate acestea, deosebirea introdusă de Platon, între arta „euristică” și arta „mimetică”, numai că accentul s-a modificat, intrucît sfera celei ce trebuie considerată euristică poate fi în mod considerabil lărgită pentru că — și tocmai aici stă contribuția nemuritoare a lui Plotin — criteriul valoric al operei de artă nu se mai află în adevărul teoretic, ci în frumusețe (deși aceasta, din punct de vedere metafizic, este identică cu adevărul). Cu o claritate exemplară este descrisă această situație într-o scriere a lui Proklos (*Comm. în Tim.*, II,

81 c), expunere care poate trece chiar drept o schiță concentrată a esteticii neoplatoniciene: « Καὶ εἰ μὲν καλὸν ἔστι τὸ γιγνόμενον (sc. opera de artă) πρὸς τὸ αἰεὶ ὄν παράδειγμα γέγονεν, εἰ δὲ μὴ λκαόν, πρὸς τὸ γεγόνος... τὸ πρὸς νοητὸν γεγόνος καλὸν ἔστι, τὸ πρὸς γενητὸν γεγόνος οὐ καλὸν ἔστιν... ὁ γάρ πρὸς τὸ νοητὸν ποιῶν ἢ ὁμοίως αὐτὸ μιεῖμιτα, ἢ ἀνομοίως. Εἰ μὲν δὲ ὁμοίως, καλὸν ποιήσει τὸ μιμηθέν. ἦν γὰρ ἐκεῖ το πρῶτος καλόν· εἰ δὲ ἀνομοίως, οὐ πρὸς τὸ νοητὸν ποιεῖ... καὶ ὁ πρὸς τὸ γεγόνος τι ποιῶν, εἴπερ ὄντως ἀφορᾷ. πρὸς ἐκεῖνο, δῆλον ὡς οὐ καλὸν ποιεῖ· αὐτὸ γάρ ἐκεῖνὸ πληρὲς ἔστιν ἀνομοιότητος, καὶ οὐκ ἔστι τὸ πρῶτως καλόν... Ἐπει καὶ ὁ Φειδίας ὁ τὸν Δία ποιήσας οὐ πρὸς γεγόνος ἀπέβλεψεν, ἀλλ' εἰς ἔννοιαν ἀφίκετο τοῦ πάρ' Ὁμήρου Διός » [„Și dacă produsul (sc. opera de artă) este frumos, înseamnă că a avut ca model ceea ce există veșnic: dacă nu e frumos, înseamnă că a avut ca model ceva ce există ... opera care are ca model un obiect gândit este frumoasă, cea care are ca model un obiect existent nu este frumoasă... căci cel care lucrează după ceva gândit imită acel lucru fie întocmai fie aproximativ. Dacă îl imită întocmai, va face o imitație frumoasă, căci modelul era originar frumos; dacă îl imită aproximativ, înseamnă că nu lucrează după lucrul gândit... și cel ce lucrează după un obiect existent, dacă se uită realmente la acela, e limpede că nu realizează ceva frumos: căci acel lucru e plin de imperfecțiuni și nu este originar frumos... Deoarece și Fidias, cel care a făurit statuia lui Zeus, nu s-a uitat la ceva existent, ci a izbutit să-l conceapă pe Zeus așa cum e înfățișat în poemele lui Homer...”] Reprezentarea artistică își ia deci ca obiect, dacă este „mimetică“, ceva „devenit“, adică o realitate empirică, dar atunci ea nu poate realiza nimic frumos, pentru că obiectul ei este plin de nenumărate defecte; dacă însă este „euristică“, își alege drept obiect ceva „non-devenit“, adică un νοητόν (ca exemplificare a acestei posibilități, servește iarăși statuia lui Zeus lucrată de Fidias), și atunci realizează în mod necesar ceva frumos, în măsura în care reprezentarea este adecvată acestui νοητόν: dar în măsura în care nu-i este adecvată, ea nu-l mai are de fapt ca obiect.

Din această perspectivă, Plotin este, așadar, cit se poate de consecvent atunci cînd, cu toată înalta prețuire pentru arta îndreptată către un νοητόν, refuză totuși arta portretului care se mulțumește cu redarea unui γεγόνος, deci o artă în mod necesar „mimetică“ — atitudine în care patristica l-a urmat, desigur, dînd o întorsătură creștină gîndirii lui; tot atît de consecventă este, mai tîrziu, viziunea manierismului și cea a clasicismului despre artă, care, revenind la un conceptualism întrucîtva modificat, chiar dacă nu respinge de-a dreptul arta portretului, dar de cele mai multe ori o depreciază. „Nici unul dintre artiștii mari și extraordinari nu a fost doar portretist“, stă scris în *Dialogos de la Pintura* al

lui Vicente Carducho, decedat în 1638 (după Karl Justi, *Michelangelo, Neue Beiträge*, 1909, p. 407; cf. și mai jos nota 259). Cu privire la poziția luată de patristică, cf. lucrarea recentă a lui Max Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in d. got. Skulptur und Malerei*, 1920, p. 70; Paulinus de Nola refuză să se lase portretizat, el și soția sa, căci „homo coelestis” [„omul ceresc”] (care apare acum în locul neoplatonicianului νοητόν) nu poate fi imitat, iar „homo terrenus” [„omul pămîntesc”], nu trebuie imitat. În general se poate urmări și în multe alte feluri, cum părinții bisericii încearcă să aducă argumentele platoniciene și neoplatoniciene împotriva acelei μίμησις, orientate către aparența sensibilă, în slujba luptei lor — anti-magică în spiritul vechiului Testament — împotriva venerării imaginii. O reunire a opiniilor exprimate în acest domeniu se găsește în lucrarea — evident unilaterală în concluziile ei — a lui Hugo Koch, *Die altchristl. Bilderfrage nach d. lit. Quellen*, 1917.

⁶⁴ Plotin, *Ennead.*, I, 6, 8.

⁶⁵ Plotin, *Ennead.*, I, 6, 9.

⁶⁶ Plotin, *Ennead.*, I. 6. 8. (Cu privire la legătura dintre acest pasaj și un altul din *De pictura* al lui L. B. Alberti, cf. mai jos nota 125, unde este dat și citatul). Frumoasa parabolă despre Odiseu și Circe, care urmează imediat, îndeamnă și ea în același sens, la o trecere de la frumosul sensibil către frumosul inteligibil.

⁶⁷ Augustinus, *Confessiones*, X, 34 (ed. Knöll, p. 277): „Quam innumeraabilia variis artibus et opificiis in vestibus, calciamentis, vasis et cuiuscemodi fabricationibus, picturis etiam diversisque figmentis atque his usum necessarium atque moderatum et piam significationem longe transgredientibus addiderunt homines ad inlecebras oculorum, foras sequentes quod faciunt, intus relinquentes a quo facti sunt et exterminantes quod facti sunt, at ego, deus meus et decus meum, etiam hinc tibi dico hymnum et sacrificio laudem sacrificatori meo, quoniam pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt, quae supra animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte. Sed pulchritudinum exteriorum operatores et sectatores inde trahunt adprobandi modum, non autem inde trahunt utendi modum.”

⁶⁸ Despre estetica patristică (lucrarea lui Aug. Berthaud, *Sancti Augustini doctrina de pulchro ingenuisque artibus...* Poitiers, 1891, nu ne-a fost din păcate accesibilă) și urmașii ei în Evul Mediu târziu, cf. mai ales M. de Wulf în *Revue néoscholastique*, II, III, 1895/6, *passim* și *ibidem* XVI, 1909, p. 237 și urm.; apoi K. Eschweiler, *Die ästhet. Elemente in d. Religionsphilos. d. Hl. Augustin*, Diss., München, 1909, unde există și observații cu privire la Origen, Grigorie de Nyssa etc. Frumosul — căci de artă, care firește nici nu exista ca problemă independentă în filozofia medievală,

scrisorile menționate nu se ocupă mai pe larg — este caracterizat pretutindeni corespunzător punctului de vedere plotinian asupra „ideii care transpare prin materie“, pe de o parte printr-o „strălucire“ particulară care, mai ales în metafizica luminii a lui Dionisie Areopagitul este interpretată ca o emanație nemijlocită a divinității, pe de alta, în conformitate cu concepția Antichității clasice despre acea *συμμέτρία*, prin proporționalitatea părților și coloritul plăcut: „Ipsium vero superessentiale pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter illam, quam rebus pro suo cuiusque modo pulchritudinem tradit. Atque ut omnium *concinnitatis nitorisque causa* [εὐαρμοσία καὶ ἀγλαίας] luminis videtur instar, cunctis coruscans, fontani radii sui derivationes omnia passim pulchra reddentes et tamquam ad se omnia vocans, unde a « vocando » [καλεῖν] pulchritudo Graece « callos » cognominatur“ [„Dar însuși frumosul suprafiresc se numește tot frumusețe, din pricina acelei frumuseți pe care o transmite lucrurilor, fiecăruia după măsura lui. Și deoarece cauza armoniei și strălucirii tuturor lucrurilor pare asemenea luminii, care strălucește tuturor, iar ramificațiile razei sale centrale înfrumusețează toate lucrurile din preajmă, chemându-le parcă la sine pe toate, frumusețea se numește în grecește « callos » de la « calein », a chema“]. (Dion. Areopag., *De divin. nom.*, IV, 7; citat în Marsiglio Ficino, *Opera*, Basel, 1576, II, p. 1060). În această dualitate nu se află nici o contradicție (căci εὐαρμοσία este forma exterioară a frumosului fundamentat metafizic și Plotin o consideră necesară în măsura în care ceva frumos are părți), astfel că nu trebuie să ne mirăm dacă același Augustin care, în pasajul citat în nota 67, explică frumusețea ca o emanație a divinității, în altă parte (*De civ. Dei*, XXII, 19), o definește în spirit cu totul ciceronian, deci în aparență antiplotinian, în felul următor: „Omnis corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate“ [„Frumusețea oricărui corp constă în armonia părților, asociată cu un colorit plăcut“]. Aici, unde este vorba numai despre frumusețea corporală, caracterizarea fenomenală ia locul fundamentării metafizice, iar mijlocirea dintre un aspect și celălalt o formează poate celebra categorie de *numerus* (= ritm), căci conceptul de număr are pentru Augustin, pe de o parte, semnificația unui principiu vizual al formei frumoase și al mișcării, pe de alta, însă, reprezintă „cea mai generală determinare metafizică a existenței“ (Eschweiler, *op. cit.*, p. 12). Concepția care caracterizează frumusețea în același timp pe plan fenomenal prin acea „concinnitas“, iar pe plan metafizic prin „splendor“ sau „claritas“ a durat aproape în tot cursul Evului Mediu: în scrierea, multă vreme atribuită lui Toma din Aquino, *De pulchro et bono* — în realitate un extras din comentariul lui Albert cel Mare la Dionisie (cf. de Wulf, *op. cit.*, XVI) — se spune cu perfectă claritate: „Pulchrum in ratione sua plura concludit,

scilicet *splendorem formae* substantialis vel accidentalis super *partes materiae proportionales* et terminatas" [„Frumosul, în definiția sa, cuprinde mai multe elemente, și anume: *strălucirea formei* esențiale sau accidentale, pe lângă *părțile de materie proporționale* și împlinite“], iar Toma însuși, pe cât de puțin era un „metafizician al luminii“ — spre deosebire în primul rînd de Bonaventura, cu privire la care cf. E. Lutz, *Die Ästhetik Bonaventuras, Beitr. z. Gesch. d. Philos. d. Mittelalters*, 1913, Supl. m., p. 200 și urm. — tot atît de puțin a renunțat să vadă în frumusețe o împlinire a ambelor postulate, dintre care unul sună: „*debita proportio*“, iar celălalt: „*claritas*“.

Cu privire la „metafizica luminii“ în neoplatonismul creștin și acțiunea ei ulterioară în Evul Mediu și în Renașterea italiană, cf. K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, 1908, p. 27 și urm., precum și Cl. Baeumker, *Der Platonismus im Mittelalter. Festrede gehalten i. d. öffentl. Sitz d. K. Bayr. Akad. d. Wiss. am 18. März 1916*, p. 18 și urm.; în studiul nostru, nota 93 (Dante), nota 122 (Ficino) și p. 55 și urm. (Manierismul).

⁶⁹ Cf. mai jos nota 73.

⁷⁰ Dionysos nu creează de fapt viața de vie, ci o descoperă și îi învață pe oameni s-o folosească: același lucru este valabil și în ceea ce o privește pe Atena și arborele de măslini.

⁷¹ După Filon, Dumnezeu creează ideile, știind că fără modele frumoase nu poate fi realizat nimic frumos (*De opificio mundi*, IV), totuși ele sînt imanente spiritului său și, pentru a sluji în continuare intențiilor divine, sînt investite cu funcția de „forțe încorporale“ (ἁσώματα δυνάμεις). Cf. Zeller, *Philos. d. Griech.*, ed. a 4-a, III, 2, p. 409; apoi pasajul citat mai sus, la nota 41, din scrisoarea LXV a lui Seneca: „Haec exemplaria omnium rerum deus intra se habet“.

⁷² Cu privire la disputa pe această temă dintre Plotin și Longinus, cf. Zeller, *op. cit.*, p. 418, nota 4. Este semnificativ că neoplatonismul florentin l-a folosit cu o mare pasiune pe Platon însuși în favoarea concepției imanente; cf. Marsiglio Ficino, *Coment. in Tim.*, XV (*Op.* II, p. 1444): „Dicit et saepe (sc. Plato), quod species sunt in archetypo... utpote qui intelligat *ideas* rerum non inter nubes, ut maledici quidem calumniatur, sed in *mundani architecti mente* consistere“ [„Adesea spune (sc. Platon) și că speciile există în arhetip... ca unul care înțelege ideile lucrurilor ca existînd nu printre nori, așa cum îl calomniază unii defăimători, ci în mintea arhitectului lumii“].

⁷³ Augustinus, *Liber octoginta trium quaestionum*, qu. 46 (citât după ediția din Basel de la 1569, III, col. 548); cf. Cicero, *Topica*, VII, și *Orator*, II, 9.

„Ideas igitur latine possumus vel formas vel species dicere, ut verbum e verbo transferre videamur. Si autem rationes eas vocemus, ab interpretandi quidem proprietate vocemus..., sed tamen, quisquis hoc vocabulo uti voluerit, a re ipsa non errabit. Sunt namque principales formae quaedam vel rationes rerum, stabiles atque incommutabiles, quae ipsae formatae non sunt, ac per hoc aeternae ac semper eodem modo se habentes, quae divina intelligentia continentur. Et cum ipsae neque oriantur neque intereant, secundum eas tamen formari dicitur omne, quod oriri et interire potest, et omne, quod oritur et interit.“

[„În latinește, ideilor le putem spune fie forme, fie specii, ca să părem că traducem cuvînt cu cuvînt. Dacă însă le numim rațiuni, însemnează că le-am dat o anumită interpretare... totuși cine va dori să folosească acest termen, nu se abate de la realitatea însăși. Căci există anume forme principale sau rațiuni ale lucrurilor, stabile și neschimbătoare, care nu sînt și ele la rîndul lor create și de aceea sînt eterne și se află mereu în același fel, fiind conținute în inteligența divină. Și deoarece ele nici nu se nasc, nici nu pier, se spune că după ele se formează tot ce poate naște și pieri și tot ce se naște are parte și de pîiere“.]

Topica, VII: „...formae...: quas Graeci εἰδαιᾶς vocant, nostri, si qui haec forte tractant, species appellant... nolim, non, ne si latine quidem dici possit, speciem et speciebus dicere... at formis et formarum velim; cum autem utroque verbo idem significetur, commoditatem in dicendo non arbitror negligendam“.

Orator, II, 9: „Has rerum formas appellat ideas... Plato easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri: cetera nasci, occidere, fluere, labi nec diutius esse in eodem statu.“

[*Topica*, VII: „... forme...: pe acestea grecii le numesc idei, ai noștri cînd tratează despre ele, le numesc specii... eu n-aș vrea să le numesc așa, chiar dacă este corect pe latinește... ci aș vrea să le numesc forme: de vreme ce ambii termeni înseamnă același lucru, socot că nu trebuie neglijată comoditatea în exprimare“.

Orator, II, 9: „Aceste forme ale lucrurilor Platon le numește idei... și afirmă că ele nu se nasc și că există de-a pururi și sînt conținute de rațiune și inteligență: celelalte lucruri se nasc, pier, curg, se năruie și nu rămîn un timp mai îndelungat în aceeași stare“.]

Așadar, Augustin nu a trebuit să adauge la „intelligentia” lui Cicero decît epitetul „divina”, pentru a obține o definiție „creștină” a conceptului de idee — adaos pe care apoi Renașterea (cf. Melanchthon și Dürer) l-a suprimat din nou. Faptul că o altă digresiune a lui Augustin (*De vera religione*, ed. din Basel, I, col. 701) este dependentă de același pasaj din *Oratorul* lui Cicero a fost relevat între alții de către Kroll, *op. cit.*, p. 26, notă: „...sanandum esse animum ad intuendam incommutabilem rerum formam, et eodem modo semper se habentem, atque undique sui similem pulchritudinem, nec distentam locis nec tempore variatam, sed unum atque idem omni ex parte servantem, quam non crederent esse homines, cum ipsa vere summeque sit; *cetera nasci, occidere, fluere, labi*, et tamen, in quantum *sunt*, et illo aeterno Deo per eius veritatem fabricata *consistere*: in quibus animae tantum rationali et intellectuali datum est, ut eius aeternitatis contemplatione perfrueretur atque affiniatur, orneturque ex ea, aeternamque vitam possit mereri.” [„Sufletul trebuie însănoșit pentru a contempla forma neschimbătoare a lucrurilor, cea care se comportă tot timpul în același fel și își menține frumusețea pretutindeni constantă, care nu variază după loc și după timp, ci se păstrează una și aceeași în orice parte, de care oamenii se îndoiesc că există, deși ea există cu adevărat și prin excelență; *celălalte lucruri se nasc, pier, curg, se năruie* și totuși, întrucît *există, există*, fiind făurite de Dumnezeu cel etern prin adevărul ei; prin acestea e dat numai sufletului rațional și intelectual să se bucure de contemplarea eternității ei, să participe la ea, să se împodobească din ea și să se învrednicească de viața cea veșnică”].

⁷⁴ Augustin, *op. cit.*, qu. 46: „Quis audeat dicere, Deum irrationabiliter omnia condidisse? Quod si recte dici et credi non potest, restat, ut omnia *ratione* sint condita, nec eadem ratione homo, qua equus; hoc enim absurdum est existimare. Singula igitur *propriis* sunt creata rationibus. Has autem rationes, ubi arbitrandum est esse, nisi *in ipsa mente creatoris*? *Non enim extra se quicquam positum intuebatur*, ut secundum id constitueret, quod constituebat, nam hoc opinari sacrilegum est. Quod si hae rerum omnium creandarum creaturarumve rationes in divina mente continentur, neque in divina mente quicquam nisi aeternum atque incommutabile potest esse, atque has rerum rationes principales appellat ideas Plato: non solum sunt ideae, sed ipsae verae sunt, quia aeternae sunt et eiusmodi atque incommutabiles manent; quarum participatione fit, ut sit, quicquid est, quoquo modo est. Sed anima rationalis inter eas res, quae sunt a Deo conditae, omnia superat et Deo proxima est, quando pura est; eique, in quantum charitate cohaeserit, in tantum ab eo lumini intellegibili perfusa quodammodo et illustrata cernit, non per corporeos oculos, sed per ipsius sui principale, quo excellit, id est per intelligentiam suam, istas rationes,

quarum visione fit beatissima. Quas rationes, ut dictum est, sive ideas sive formas sive species sive rationes licet vocare, et multis appellare conceditur nominibus — sed paucissimis videre, quod verum est.“

[„Cine ar putea să spună că Dumnezeu a creat lucrurile în chip irațional? Dacă acest lucru nu poate fi afirmat și crezut cu dreptate, rămâne că toate au fost create cu rațiune, dar omul nu a fost creat cu aceeași rațiune cu care a fost creat calul: căci a crede acest lucru ar fi absurd. Fiecare lucru este, așadar, creat după o rațiune proprie. Dar aceste rațiuni unde trebuie să credem că există, dacă nu în însăși mintea creatorului? Căci el nu se uita la ceva ce exista în afara sa, pentru ca să creeze după acesta ceea ce avea de creat, iar a crede așa ceva este un sacrilegiu. Deci aceste rațiuni ale lucrurilor care trebuie create sau care au fost create sînt cuprinse în mintea divină iar în mintea divină nu poate exista ceva care să nu fie etern și neschimbător. Platon numește aceste rațiuni principale ale lucrurilor idei: ele nu sînt numai idei, dar sînt și adevărate, pentru că sînt eterne, rămînînd neschimbate și în același fel; prin participare la acestea e cu putință să fie tot ceea ce este așa cum este. Dar dintre lucrurile create de Dumnezeu, sufletul rațional le întrece pe toate și este foarte aproape de Dumnezeu, cînd este pur: pe măsură ce se apropie de el prin dragoste, oarecum scaldat și luminat de el cu o lumină inteligibilă, vede, nu cu ochii trupului, ci cu elementul său principal, prin care excelează, adică inteligența acele rațiuni, a căror contemplare aduce cu sine starea de beatitudine. Acele rațiuni, după cum am spus, le putem numi fie idei, fie forme, fie specii, fie rațiuni, și e îngăduit multora să le spună pe nume, dar foarte puțini au parte să vadă ceea ce este adevărat.“]

⁷⁵ Atunci cînd G. von Hertling (*Augustinus-Zitate bei Thom. v. Aquino, Sitz.-Ber. d. K. Bayr. Akad. d. Wiss. Philo-Hist. Kl.*, 1904, p. 542) denuște transformarea ideilor din „esențele existînd pentru sine ale lui Platon“ în „gînduri ale lui Dumnezeu“, o întorsătură a teoriei ideilor în sensul creștinismului, trebuie totuși avut mereu în vedere că această transformare s-a petrecut într-o măsură esențială încă la Filon și Plotin.

⁷⁶ Dionisie Areopagitul, *De divin. nomin.*, cap. VII. Cf. în legătură cu aceasta cf. și Bonaventura, *Liber Sententiarum*, I, dist. 35, qu. I (*Opera*, Mainz, 1609, vol. IV. p. 277 și urm.).

⁷⁷ Cf. Toma din Aquino, *De veritate*, qu. 3 (Fretté-Maré, XLV, p. 386 și urm.).

⁷⁸ Cf. Toma din Aquino, *Summa Theol.*, I, I, qu. 15 (Fretté-Maré, I, p. 122 și urm.). Aici Aristotel poate iarăși să fie folosit ca martor principal pentru concepția creștină: „et sic etiam Aristoteles... improbat opinionem Platonis, secundum quod ponebat eas (sc. ideas) per se existentes, non in intellectu“ [„Și așa chiar Aristotel... dezaprobă opinia lui Platon, care

presupunea că ele (*sc. ideile*) există în sine, nu în intelect“]. Concepția despre idei este în Evul Mediu, s-ar putea spune, o concepție subiectivistă — doar că „subiectul“ intelectului este divinitatea.

⁷⁹ Cf. de Wulf, *op. cit.*, II/III. Toma din Aquino a determinat în felul următor raportul dintre „pulchrum“ („frumosul“) și „bonum“ („binele“): „*in subiecto quidem*“ (noi am zice „din punct de vedere ontologic“) „sunt *idem*“, quia super laudem rem fundantur, scilicet super formam et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum. Sed *ratione*“ (noi am zice, „din punct de vedere metodologic“) „*differunt*“, nam *bonum* proprie respicit *appetitum*: est enim bonum, quod omnia appetunt, et ideo habet rationem finis... *Pulchrum* autem respicit vim *cognoscitivam*, pulchra enim dicuntur, quae visa placent“ [„*Ca subiect* sînt *unul și același lucru*, pentru că se întemeiază pe laudă, adică pe formă și de aceea un lucru bun este lăudat ca frumos. Dar ca *rațiune* *diferă*, căci binele se raportează la aspectul *apetitiv*: într-adevăr, este bun ceea ce atrage pe toți și de aceea are rațiunea scopului... *Frumosul* se raportează la puterea cognitivă, căci se numesc frumoase lucrurile care fiind văzute, plac“]. (*Suma Theol.*, I, 1, qu. 5, art. 4; Fretté-Maré, I, p. 38).

⁸⁰ Cf. pasajul final din textul lui Augustin, citat la nota 74 — ca și acolo, ceva mai sus se spune: „Anima vero negatur eas (*sc. ideas*) intueri posse, nisi rationalis, ea sui parte, qua excellit, id est ipsa mente atque ratione, quasi quidem facie vel oculo suo interiore atque intelligibili. Et ea quidem *rationalis anima non omnis et quaelibet*, sed quae *sancta et pura* fuerit, haec asseritur illi visioni esse idonea“ [„Sufletului însă nu i se recunoaște posibilitatea de a le intui (*sc. ideile*), decît prin acea parte a lui, prin care excelează, adică prin minte și rațiune, care este un fel de față sau ochi al său interior și inteligibil. Și se afirmă că *nu orice suflet rațional, și oricum ar fi el*, este apt pentru acea viziune, ci numai cel ce este sfînt și pur“]. Pentru Evul Mediu tîrziu cf. și mistica franciscană (despre aceasta vorbește Cl. Baeumker în *Beitr. z. Gesch. der Renaissance u. Reformation, Festgabe für J. Schlecht*, 1917, p. 9; apoi Jos. Eberle, *Die Ideenlehre Bonaventuras*, Diss., Strassb., 1911) sau teoria lui Nicolaus Cusanus despre „contemplatio idearum“. Desigur, toate aceste puncte de vedere își au de fapt originea în neoplatonism și în cele din urmă la Platon însuși. Cu cunoașterea pur conceptuală ideile (așa cum e cazul mai tîrziu la Marsiglio Ficino și Zuccari, cf. nota 132, precum și nota 211) au raporturi numai în măsura în care ele, în sine niște „exemplaria intelligibilia“ [„modele inteligibile“], cuprinse în gîndirea divină, lasă drept urmă în spiritul nostru acele „*similitudines intelligibilium impressas ab eisdem intellectui nostro*“ [„*asemănări ale lucrurilor imprimate de către ele în intelectul nostru*“]; așa crede, de pildă, Wilhelm de Auvergne (*De univ.*, II, 1. *Guilielmi Parisiensis Opera*, 1674, I, p. 821).

⁸¹ Cf. și Fr. v. Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterl. Humanismus*, 1922, p. 53.

⁸² „Artei“, concept sub care trebuie firește cuprinse toate activitățile numite „artes“, i se refuză în chip expres capacitatea „creației“ în înțelesul propriu al cuvîntului; forma introdusă în materie, chiar în cazul actului creator propriu-zis, nu este o formă subzistentă, ci doar una incurentă, adică susceptibilă să dispară odată cu distrugerea materiei: de aceea activitatea artei — la fel ca și cea a naturii, în măsura în care este înțeleasă ca o „natura naturată“ — este nu atît o acțiune creatoare, cît o acțiune transformatoare (cam în sensul acesta se exprimă Toma, *Summa Theol.*, I, 1, qu. 45, art. 8 — Fretté-Maré, I, p. 306).

⁸³ Așa stau lucrurile, de pildă, atunci cînd trebuie rezolvată problema dacă sufletul, la învierea trupului, își va redobîndi același corp sau altul (Toma de Aquino, *Coment. in Sent.*, lib. IV, dis. 44, art. 1, sol 2. = Fretté-Maré, XI, p. 299); aici tocmai deosebirea dintre om și statuie este utilizată pentru clarificarea problemei: omul care învie nu trebuie comparat cu o statuie topită și turnată apoi din nou, căci aceasta numai din punct de vedere material este identică cu cea veche, în privința formei este cu totul alta, căci prima ei formă a dispărut odată cu distrugerea (cf. nota precedentă) forma omului însă este sufletul, care de fapt nici nu poate pieri. Un alt exemplu se găsește la Anselm de Canterbury (repr. de P. Deussen *D. Philos. d. Mittelalt.*, 1915, p. 384), unde urmează să fie clarificată deosebirea, atît de importantă pentru aprecierea argumentului ontologic, privitor la existența lui Dumnezeu, dintre „existența unui lucru în cunoaștere“ și „cunoașterea existenței unui lucru“.

⁸⁴ Cf. cam în același sens și Bonaventura, *Liber sententiarum*, I, dist. 35, qu. I, citată în nota 76, sau opinia magistrului Eckhart, citată la p. 22. Zuccari (cf. p. 51 și nota 20) se referă și el la demonstrația lui Toma din Aquino.

⁸⁵ *De opif. mundi*, cap. 5.

⁸⁶ *Summa Theol.*, I, qu. 15 (Fretté-Maré, I, p. 122 și urm.): „Quod quidem contingit dupliciter: in quibusdam enim agentibus preexistit forma rei fiendae secundum esse *naturale* ... sicut homo generat hominem, et ignis ignem. In quibusdam vero secundum esse *intelligibile*, ut in his, quae agunt per intellectum; sicut domus praexistit in mente aedificatoris; et haec potest dici *idea domus*, quia artifex intendit domum assimilare formae, quem mente concepit. Quia igitur mundus non est a casu factus, sed est factus a Deo per intellectum agente, necesse est, quod in mente divina sit forma, ad similitudinem cuius mundus est factus. Et in hoc consistit ratio ideae“.

⁸⁷ Tot astfel Toma din Aquino, *Quodlibeta*, IV, 1, 1 (Fretté-Maré, XV, p. 431): „hoc enim significat nomen ideae, ut sit scilicet quaedam forma

intellecta ab agente, ad cuius similitudinem exterius opus producere intendit, sicut *aedificator in mente sua praeconcepit formam domus, quae est quae si idea domus in materia fienda*" [„Acesta este înțelesul termenului idee, anume că există o formă în intelectul celui ce lucrează, după asemănarea căreia el intenționează să realizeze lucrul exterior, așa cum *constructorul concepe dinainte în mintea sa forma casei, care este cuasi-ideea casei ce urmează să fie realizată în materie*"]. În legătură directă cu această problemă, cf. și *Summa Theol.*, I, 1, qu. 45, art. 7 (Fretté-Maré, I, p. 305): „... secundum quod forma artificiatu est ex conceptione artificis ...” [„după care forma produsului vine din concepția meșteșugarului ...”]; *Summa Theol.* II, 1, qu. 93, art. 1 (Fretté-Maré II, p. 570 și urm.): „Respondeo dicendum, quod, sicut in quolibet artifice praeexistit ratio eorum, quae constituuntur per artem, ita etiam in quolibet gubernante oportet, quod praeexistit ratio ordinis eorum, qui gubernationi subduntur ... Deus autem per suam sapientiam conditor est *universarum rerum*, ad quas comparatur sicut *artifex ad artificiatu*.” Despre conceptul plurivalent de „formă”, Toma din Aquino tratează cu o claritate exemplară în *De veritate*, III (Fretté-Maré, XIV, p. 386 și urm.), unde se face deosebirea dintre „forma a qua aliquid formatur” [„forma de la care se face ceva”], „forma secundum quam aliquid formatur” [„forma după care se face ceva”] și, în sfârșit, „forma, ad cuius similitudinem aliquid formatur” [„forma după a cărei asemănare se face ceva”]. Numai aceasta din urmă corespunde conceptului de „idee”.

⁸⁸ În ceea ce privește compararea produselor artistice cu realitatea, rezultatul trebuia să fie diferit, după cum era aplicat criteriul „frumuseții” sau acela (în ultimă instanță platonician și extraartistic) al „adevărului”, respectiv al „autenticului”. În primul caz, rezultatul trebuia de regulă — tocmai fiindcă arta nu era de fel concepută „realist” — să fie în favoarea produsului artistic, astfel că și la poezii medievale frumusețea omenească este foarte adesea caracterizată prin înflorituri de stil (exemple la Borinski, *op. cit.*, pp. 47—54; desigur, originea unor asemenea orientări trebuia căutată în poezia antică). În celălalt caz, însă, rezultatul trebuia să fie în favoarea obiectului din natură (artele plastice apar aici iarăși într-un tot pe picior de egalitate cu celelalte „artes”) tocmai fiindcă produsul artistic apare lipsit de o serie de însușiri ale obiectului din natură corespunzător și, în această măsură, este — așa cum și astăzi încă vorbim despre pietre sau flori „artificiale” — ceva „neveritabil”, ba chiar „fals” (de aici și derivarea, demnă de remarcat, a așa-numitelor „artes mechanicae” din „moechus” [adulter, desfrinare, gr.]) Cam în acest sens se pronunță și Geiler von Kaisersperg (repr. de Borinski, *op. cit.*, p. 91; alte exemple *ibidem*, p. 89): „Deși arta urmează natura, natura întrece totuși orice fel de artă. După cum spune Aristotel, nu a existat niciodată un meșter atît de minunat și de artist încît să se poată asemena cu natura în ceea ce privește culoarea și vitalitatea și să obțină o

culoare verde sau violetă sau roșie egală cu cea pe care natura o dă ierbii sau florilor ... Nu există pe lume cineva care să fie în stare de acestea". Cu unele modificări în spirit autentic renescentist, gândurile despre neputința darului artistic al omului (despre expresia „ars simia naturae", v. mai jos nota 95) reapar la Dürer; căci atunci când el spune: „Dann Dein Vermögen ist krafftlos gegen Gottes Geschöfft" [„Căci puterea ta este slabă în raport cu creația lui Dumnezeu"] (Lange și Fuhse, *Dürers schriftl. Nachlass*, 1893, p. 227, 3), însemnează în contextul său nu o renunțare la ambiția de a egala natura (această posibilitate este mai mult sau mai puțin de la sine înțeleasă), ci renunțarea la ambiția de a crea ceva mai bun independent de ea.

Cele arătate mai sus se referă numai la afirmațiile despre esența artei în general: în caracterizarea descriptivă a unor anumite opere, mai ales atunci când aceasta e făcută de un autor de formație umanistă ca acel remarcabil „magister Gregorius" (cf. Bezold, *op. cit.*, p. 50 și urm.), reîntinim firește adesea elogiile antice referitoare la perfecțiunea redării, care „te face să crezi că ai ceva viu înaintea ochilor", sau că vezi cum circulă singele prin buze etc. Este însă semnificativ că această perfecțiune a redării „întocmai ca în viață", în special în cazul operelor de artă ale Antichității păgine, poate trece foarte ușor drept ceva magico-demonic: pină și un „Magistrul Gregorius", cu rafinata lui cultură, spune că o statuie antică de-a Venerei, pe care a admirat-o, l-a atras din nou la ea nu atât prin frumusețea ei, cit mai degrabă printr-o „nescio quae magica persuasio" [„nu știu ce forță de convingere magică"].

⁸⁹ Cf. nota precedentă, precum și nota 95. Atunci când s-a crezut că pot fi surprinse, către finele secolului al XIII-lea, primele manifestări ale unui „realism" fidel modelului, s-au ivit chiar și contestații. Cf. cunoscuta ironie (luată în serios — fapt demn de remarcat — de către Borinski, *op. cit.*, p. 90) a lui Ottokar von Steier (*Österr. Reimchronik*, V, 39125 — 39170) la adresa creatorului monumentului funerar al lui Rudolf de Habsburg. Este semnificativ deasemenea că pină și un artist al secolului al XIII-lea, ca Villard de Honnecourt, atunci când lucrează nu după un „exemplum", ci după natură (chiar dacă nu e încă vorba de „fidelitate față de model"), simte nevoia să releve acest fapt în mod special printr-o inscripție ca aceasta: „et sacies bien, quil fu contrefais al vif".

⁹⁰ Cf. Dvořák, *op. cit.*, passim. Cu privire la paralelismul dintre evoluția „voinței de artă" și evoluția teoriilor psihologice asupra relației dintre suflet și trup vom reveni poate în altă ordine de idei.

⁹¹ Cf. A. Dyroff, *Zur allg. Kunstlehre des Hl. Thomas*, in *Beitr. z. Gesch. d. Philos. d. Mittelalters*, Supl. II (*Festgabe z. 70. Geburtstag Cle-*

mens Bäumkers), 1923, p. 200, care citează pasagele referitoare la această temă. Despre reluarea acestei teorii în *Cinquecento*-ul tirziu, v. mai jos nota 210. Pentru Augustin, cf. Eschweile, *op. cit.*, p. 15.

⁹² Magistrul Eckhart, *Predigten*, nr. 101 (în *Deutsch. Mystike d. XIV. Jahrh.*, ed. F. Pfeiffer, II, 1857, p. 324). Autorul discută, în strînsă legătură cu „magistrul Toma“, cunoscutele probleme ale acestor „vorgëndiu bilde“ („imagini preexistente“) în Dumnezeu, iar pasajul citat în text este destinat să clarifice deosebirea dintre semnificația „speculativă“ și cea „practică“ a acestor „imagini“. Exemplul arhitectului, folosit pentru a explica funcția speculativă a spiritului, servește apoi și la explicarea funcției practice: „De asemeni există o imagine anterioară a operei în spiritul și forța creatoare — ἐνέργεια — nu însă în modul natural, ci în cel rațional; ca de pildă o casă din lemn și din piatră care-și are imaginea anterioară în mintea creatoare a arhitectului ce face casa conformă acelei imagini după cum are posibilitatea s-o facă“.

Pasajul din Toma din Aquino, *Summa Theol.*, I, qu. 35, art. 1 (Fretté-Maré, I, p. 238), folosit de Dvořák, *op. cit.*, p. 75, care, sprijinindu-se pe Augustin, determină conceptul de „imago“, nu are, după părerea noastră, nici o legătură cu problema raporturilor dintre artist și natură: pasajul nu vrea decît să clarifice faptul că, în conceptul de „imagine“, în afară de *asemănarea* formală dintre imagine și modelul ei, mai intră și un anumit raport ce există între ele, adică raportul de derivare (căci altfel, un ou, de pildă, ar fi „imaginea“ altui ou). „Respondeo dicendum quod de ratione imaginis est *similitudo*. Non tamen quaecumque similitudo sufficit ad rationem imaginis, sed similitudo, quae est in specie rei vel saltem in aliquo signo speciei [adică, așa cum rezultă din cele ce urmează, o asemănare de „figură“, nu numai de culoare]. Sed neque ipsa similitudo speciei sufficit vel figurae, sed requiritur ad rationem imaginis *origo*, quia, ut Augustinus dicit in lib. LXXXIII quaestionum, qu. 74: « unum ovum non est imago alterius, quia non est de illo expressum ». Ad hoc ergo quod vere aliquid sit imago, requiritur, quod ex alio procedat simile ei in specie, vel saltem in signo speciei“ [„Răspunsul e că *asemănarea* face parte din definiția imaginii. Dar nu orice asemănare este suficientă pentru constituirea imaginii, ci *asemănarea* ca specie ... Dar nu e suficientă nici însăși *asemănarea* ca specie sau ca figură, ci în definiția imaginii joacă un rol și *originea*, deoarece, așa cum spune Augustin în *Quaestiones*, lib. LXXXIII, qu. 74: « un ou nu este imaginea altui ou, pentru că nu derivă din acela ». Conform cu aceasta, pentru ca ceva să fie cu adevărat o imagine se cere ca să provină din altceva, fiindu-i asemănător în ceea ce privește specia sau vreun semn al speciei“]. Acest „ex alio procedat“ [„să provină din altceva“] trebuie interpretat în sens pur ontologic

ca „derivare” și nu în sens oarecum teoretico-artistic, ca „pictură după natură”, ba chiar se poate spune că tocmai Toma trebuie să fi fost foarte departe de acest punct de vedere, fiindcă el determină (așa cum relevă Dvořák însuși în altă parte, p. 43) valoarea de adevăr a produsului artistic nu în funcție de concordanța dintre acesta și obiectul din natură, ci în funcție de reprezentarea existentă în spiritul artistului: „Et inde est, quod res artificiales dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum: dicitur enim domus vera, quae assequitur similitudinem formae, quae est in mente artificis” [„Așa se face că lucrurile produse cu ajutorul unui meșteșug sunt socotite adevărate datorită ordinii pe care o prezintă în raport cu intelectul nostru: de pildă se zice că o casă este adevărată dacă urmează asemănarea formei care este în mintea meșterului”] (*Summ. Theol.*, I, 1, qu. 16, art. 1 = Fretté-Maré, I, p. 127). Desigur că „deplasarea obiectivității de la obiect în subiect” (sau poate mai bine spus „de la vizibil la cognoscibil”), care se vedește aici, a fost săvârșită, din punct de vedere teoretic, încă de Aristotel: „«τέχνη δὲ γίγνεται, ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ»” [„cu ajutorul artei se produc acele lucruri, a căror imagine există în suflet”]. Acolo unde scolastica cuprinde cumva în preocupările sale dependența artei de un model original vizibil nemijlocit, ea se gîndește, în mod semnificativ, mai puțin la imitarea unui obiect din natură, determinat, cît la imitarea unui produs artistic asemănător celui care urmează să fie creat la un moment dat (tradus din limbaj științific în limbaj de atelier, acest lucru ar suna așa: mai puțin la folosirea unui „model”, cît la folosirea unui „exemplum”): „... ut cum aliquis artifex ex artificio aliquo viso concipit formam, secundum quam operari intendit” [„... așa cum un meșteșugar, văzînd un alt obiect făurit, concepe forma după care are de gînd să lucreze”] (*De veritate*, III, 3 — Fretté-Maré, XIV, p. 394).

⁹³ Și această afirmație a lui Dante (*De monarchia*, II, 2) are dealtfel doar înțelesul unei *comparații*, ce stă într-un context sistematic: „Sciendum est igitur, quod, *quemadmodum ars* in triplici gradu invenitur, in mente scilicet artificis, in organo et in materia formata per artem, *sic et naturam* in triplici gradu possumus intueri” [„Trebuie știut, așadar, că după cum arta se găsește pe trei trepte: în mintea artistului, în unealtă și în materia care își dobîndește forma prin artă, *tot așa și natura* o putem contempla pe trei trepte”] (și anume în Dumnezeu ca creator, în cer ca unealtă și în materie).

Termenul „idea”, după cum se poate limpede observa, este folosit și de Dante într-un sens exclusiv metafizico-teologic: ideea este pentru el imaginea originală creată de divinitate, față de care este conceput, ca o copie, tot ceea ce e muritor și nemuritor (adică lumea corporală, pe de o parte, sufletele și îngerii, pe de alta), ale cărei iradiații „parcă oglindite”

pătrund toate treptele cosmosului și — în funcție de „disponibilitatea” mai mare sau mai mică a materiei — transpar într-o măsură mai mare sau mai mică prin substanța materială:

„Ciò che non muore e ciò che può morire
Non è se non splendor di quella Idea
Che partorisce amando il nostro Sire;
Che quella viva luce che si mea
Dal suo lucente, che non si disuna
Da lui, nè dall'amor, che in lor s'intrea,
Per sua bontate il suo raggiare aduna,
Quasi specchiato, in nuove subsistenze
Eternamente rimanendosi una.
Quindi discende all'ultime potenze
Giù d'atto in atto, tanto divenendo,
Che più non fa che brevi contingenze;
E queste contingenze essere intendo
Le cose generate, che produce
Con seme e senza seme il ciel movendo.
La cera di costoro, a chi la duce,
Non stà d'un modo, e però sotto il segno
Ideale poi più e men traluce.”

[Tot ce-i Etern, sau poate-avea pieire,/ nu e decît reflexul din ideea/ ce-o naște-al nostru Rege prin iubire./ /De primul cel ce-o naște-apoi, acea/ lumină vie-n veci nu se desparte/ și nici de-amor ce-i fața lor a treia./ /Prin mila sa El razele-și împarte/ ca și-n oglinzi, în nouă subsistențe./ ci-n veci fiind tot unul mai departe./ /De-aci scoboară-n ultime potente/ din act în act mai jos, mereu slăbind/ și-abia mai naște contingenta./ /Și-acestea eu le judec ca fiind/ născute stări, și cerul le produce/ ori cu sămînț-ori fără ea, rotind./ /Dar ceara lor și mîna ce-o induce/ nu sînt de-un fel, de-aceea și isvodul/ mai mult ori mai puțin sub semn strălucе. — *Trad. Gh. Coșbuc.*]

Faptul că Dante atribuie această teorie pe deplin neoplaticiană (v. mai sus nota 68) lui Toma din Aquino se justifică în măsura în care sistemul acestuia păstrează și prelucurează atît de numeroase elemente neoplatoniciene, încît poate fi socotit în ansamblu ca o sinteză grandioasă între aristotelism și neoplatonism (cf. Cl. Baeumker, *Der Platonismus im Mittelalter*, p. 26 și urm.; *ibidem*, la p. 19 sînt indicate pasajele din *Paradisul*, XXX, 137 și urm. și XXXIII, 115 și urm., referitoare în mare măsură la această temă).

În ceea ce privește conceptul de „idee” ca atare, Dante l-a tratat mai pe larg în altă parte (*Convito*, II, 5), denumind ideile „inteligente” (aproape în înțelesul de *ὑπόματοι δυνάμεις* [forțe necorporale] din gândirea lui Filon); ele sînt „movitori del terzo cielo” [„forțele ce mișcă cel de al treilea cer”]; adică „sustanze separate da materia, cioè *intelligenze*, le quali la volgare gente chiama *angeli*” [„substanțe separate de materie, adică *inteligente*, pe care oamenii de rînd le numesc *îngeri*”]. Unii filozofi postulează de aceea numai atîtea idei cîte mișcări cerești există; alții însă, ca Platon („uomo eccellentissimo!”), postulează atîtea „quante sono le spezie delle cose ..., siccome una spezie tutti gli huomini, e un'altra tutto l'oro...; e vollero, che siccome le *intelligenze* de' cieli sono generatrici di quelli, ciascuna del suo, così queste fossero generatrici dell'altre cose ed *esempli ciascuna della sua spezie*. E chiamale Plato « *idee* », che tanto è a dire quanto *forme e nature universali*. Li gentili le chiamavano *Dei o Dee*, avvegnacchè non così filosoficamente intendessero quelle come Plato” [„cîte sînt speciile lucrurilor, așa cum toți oamenii constituie o specie și tot aurul constituie altă specie...; și susținea că așa cum *inteligentele* cerurilor generează cerurile, fiecare pe al său, tot așa acestea generează celelalte lucruri și *fiecare e modelul speciei sale*. Și Platon le numește « *idei* », ceea ce înseamnă tot una cu *forme și naturi universale*. Oamenii de rînd le numeau *zei sau zeițe*, pentru că nu le concepeau în chip atît de filozofic ca Platon”]. Încă de aici începe prin urmare, mai întîi sub forma unei priviri istorice retrospective, conexarea etimologică: *idea* = *deus* sau *dea*, care se va face ulterior din ce în ce mai frecvent (uneori și mai fantezist); cf. bunăoară Bellori „questa Idea ovvero Dea della pittura e scultura” [„această idee sau zeiță a picturii și sculpturii”] și „questa Idea e deità delle bellezze” [„această idee și zeiță a frumuseții”] (cit. p. 182 și p. 189), sau comentarul lui Landino la cartea a XIII-a a *Paradisului*, interesant prin pasionata lui respingere a obiecțiilor împotriva teoriei ideilor: „Idea è nome prodotto da Platone e impugnato da Aristotele non con uere argomentationi, perche al uero nessun uero contradice, ma con sofistiche cauallationi (!). A Platone assentiscono Cicerone, Seneca, Eustratio, Agostino, Boetio, Altiuidio, Calcidio e molti altri. È adunque *esempio e forma nella divina mente*, alla cui similitudine la diuina sapientia produce tutte le cose uisibili e inuisibili. Scrive Platone e Mercurio trimegisto, che Iddio ab eterno ogni cosa conosce. Adunque nella diuina mente e sapientia pongono le cognitioni di tutte le cose, e queste Platone chiama Idee; ma non mi distenderò in tal materia, perche è molto più difficile, che non si conuiene a questo luogo ... Adunque bene disse (sc. Dante) *Idea, cioè Iddio, perche cio che è in Dio, è Iddio; e la Idea è in Dio*” [„Ideea e un nume creat de Platon și atacat de Aristotel nu cu argumente adevărate, căci de fapt nici unul nu-l contrazice cu adevărat, ci cu speculații sofistice. Cu Platon sînt

de acord Cicero, Seneca, Eustratios, Augustin, Boetius, Altvitidius, Calcidius și mulți alții. Este așadar *exemplul și forma din mintea divină*, după a căror asemănare înțelepciunea divină produce toate lucrurile vizibile și invizibile. Platon și Hermes Trismegistos au scris că Dumnezeu cunoaște totul din eternitate. Prin urmare ei pun în mintea și înțelepciunea divină noțiunile tuturor lucrurilor, și pe acestea Platon le numește idei; dar nu mă voi întinde asupra acestui subiect, pentru că e mult prea dificil spre a putea fi tratat în acest loc ... Așadar bine a spus (sc. Dante) *Ideea, adică Dumnezeu, pentru că ceea ce e în Dumnezeu, e Dumnezeu; și ideea e în Dumnezeu*"].

⁹⁴ Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, ed. H. Ilg, 1871, cap. 88, p. 59: „Dacă vrei să pictezi munți în așa fel încît să apară naturali, atunci ia niște pietre mari, aspre și nepolizate și dă-le lumină și umbră, după cum te pricepi mai bine” (cf. și cap. 28, unde studiul naturii este lăudat ca fiind „cel mai desăvîrșit îndrumător” și „cîrma și poarta triumfală a desenului”).

Nu este lipsit de interes nici faptul că întîlnim metoda propusă de Cennini și în secolul al XVIII-lea, de pildă la Pahlmann sau Salomon Gessner (cf. în acest sens și lucrarea, în prezent încă nepublicată, a lui Ludwig Münz, *Rembrandts Bedeutung für die deutsche Kunst d. XVIII. Jahrh.*); totuși, atunci cînd Gessner, în *Brief über die Landschaftsmahlerey* (Schriften, V, 1772, p. 245 și urm.), povestește cum el, care pînă atunci nu fusese în stare să descifreze din natură decît detaliul, a ajuns, numai datorită studierii diferiților maeștri, să privească natura „ca pe o pictură”, și apoi continuă: „... dacă ochiul meu este obișnuit să descopere, atunci descopăr într-un copac, de altminteri urît, cîte un fragment, cîteva ramuri frumos proiectate, un petic de frunziș frumos, vreun loc de pe trunchi care, cu iscusință folosit, poate să dăruiască operelor mele adevăr și frumusețe. *O piatră poate reprezenta pentru mine masa celei mai frumoase stînci; stă în puterea mea să expun această piatră în soare și, cu acest prilej, să observ cele mai frumoase efecte de lumină, penumbră și reflex*” — ni se anunță aici o concepție cu totul nouă asupra vechilor rețete de atelier, o concepție care va apărea apoi, în deplină lumină, la Schiller și la Goethe: piatra devine *stîncă*, chiar ostîncă „*frumoasă*”, nu pentru că creionul artistului o *mărește în chip mecanic*, ci pentru că *privirea spirituală* a artistului, datorită empatiei estetice și cunoașterii teoretice, descoperă că în cele mai mici lucruri se realizează aceleași *legi ale naturii* care sînt determinante și pentru apariția celor mari („Cînd contemplați natura, în orice lucru să vedeți «totul»”). Și dacă Gessner și-a dobîndit această educație estetică, datorită căreia a fost în stare să vadă lucrurile „în mare”, și nu doar să le „mărească”, ea a fost dobîndită prin studiul lui Waterloo și Berchem, pe cînd Schiller și-a dobîndit-o prin studierea Antichității atunci cînd Goethe elogiază caracterul de adevăr natural cu care e zugrăvit vîrtejul marin în bucata intitulată *Scufundătorul*, Schiller

răspunde că ceva asemănător a văzut doar la o meară (al cărei virtej se află, față de virtejul mării, în același raport în care se află piatra lui Gessner față de stîncă); „dar“, continuă Schiller, „fiindcă am studiat cu atenție felul cum e descrisă Charybda de către Homer, am reușit, poate, să rămîn aproape de natură“ (*Scrisoarea* din 6. 11. 1797. Cf. și H. Tietze în *Repert. f. Kunstwiss.*, XXXIX, 1916, p. 190 și urm.).

⁹⁵ Astfel în cronica lui Filippo Villani (cf. referitor la aceasta în primul rînd J. v. Schlosser, *Die Denkwürdigkeiten Lorenzo Ghibertis*, 1912, *Einl*; *idem*, în *Kunstgesch. Jahrb. d. Zentralkomm.*, IV, 1910, p. 5 și urm. și *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*, 1914, II, p. 60 și urm.). De aceea la Villani formularea stereotipă „*ars simia naturale*“ s-a transformat într-un elogiu. Trebuie să recunoaștem (cf. Borinski, *op. cit.*, pp. 89 și 271), că această comparație a artei cu o maimuță, întîlnită de pildă la Clement Alexandrinul și foarte limpede la Alanus ab Insulis (care de pe poziția sa platoniciană ajunge să denumească arta un „sofism“), nu are încă nimic de-a face cu noțiunea de fidelitate față de natură și nu vrea să spună nimic altceva decît că produsele așa-numitelor „artes“ nu sînt creații „veritabile“ ale naturii, ci mai curînd, „maimuțărindu-le“ pe acestea din urmă, rămîn, în multe privințe, mai prejos decît ele (cf. nota 88); așa se face că Dante (*Infernul*, XXIX, 139) poate vorbi despre un falsificator de metale ca despre o „*di natura buona scimmia*“ (și în povestirea lui Boccaccio despre transformarea „statuarului“ Epimetheus într-o maimuță — cu privire la reprezentarea ei pe un „cassone“ münchenez, provenind din atelierul lui Piero di Cosimo, cf. G. Habich în *Sitz.-Ber. d. Bayr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl.*, 1920, nr. 1, și K. Borinski, *ibid.*, nr. 12 — mai dăinuie ceva din această concepție medievală). Dar, dimpotrivă, atunci cînd K. Borinski încearcă să interpreteze și cunoscuta părere a lui Villani despre elevul lui Giotto, Stefanus, în sensul unei negări medievale a autenticității, avem de-a face cu o greșeală evidentă, posibilă numai datorită unei interpretări forțate, care denaturează textul. Atunci cînd acolo se spune: „*Stefanus nature symia tanta eius imitatione valuit*, ut etiam a physicis in figuratis per eum corporibus humanis arterie, vene, nervi quoque minutissima liniamenta colligantur et ita, ut ymaginibus suis sola aeris attraccio atque respiratio deficere videatur“ [„Ștefan, această maimuță a naturii, a fost atît de iscusit în imitarea ei, încît în trupurile omenești zăgrăvite de el sînt recunoscute chiar de către medici arterele, venele, ba chiar cele mai mici fire de nervi, astfel încît pare că imaginilor lui nu le lipsește decît respirația“], înseamnă, fără îndoială, că autorul nu mai urmărește să accentueze faptul că artistul, în ciuda silinței pe care și-a dat-o, nu a putut atinge viața reală (pentru că lipsește respirația), ci tocmai dimpotrivă — și această răsturnare este de fapt un lucru foarte semnificativ — vrea să preamărească fide-

litatea față de natură a unei reprezentări care, pentru a vorbi în limbajul lui Dürer, face să iasă la iveală „cele mai mici zbircituri și încrețituri”, cu toate particularitățile lor, putînd astfel fi de folos chiar și medicilor, pentru instruirea lor. Prin urmare, Renașterea a transformat sensul comparației cu maimuța (cu privire la supraviețuirea conceptului la Landino, Vasari și Shakespeare, cf. Schlosser, *Jahrb. d. Zentralkomm.*, I, p. 132) dintr-o apreciere defavorabilă pentru caracterul (în fapt!) ireal al produselor artistice într-o laudă pentru veracitatea lor (artistică!), iar *clasicismul* a conceput și el această comparație în sensul unei imitații pe deplin veridice a naturii — doar că, respingînd acest gen de veracitate și pledînd mai degrabă în favoarea „selecției” idealizante și a trecerii generoase peste particularitățile mărunte, folosește iarăși comparația cu sensul unei dojeni aspre: în viețile de artiști ale lui Bellori se află o gravură (cf. piesa reprodușă între paginile 170 — 171) în care „Imitatio sapiens” [„Imitația iscusită”] calcă în picioare maimuța (simbol al imitației mediocre, grosolane, lipsită de spirit, simplă „copie” a unui model), și nimic nu a jignit mai mult sensibilitatea idealistă a lui Winckelmann decît „maimuțele naturii ordinare” (C. Justi, *Winckelmann u. s. Zeitgenossen*, 1898², I, p. 357). Cu aceasta istoria expresiei „ars simia naturae” — istorie care cuprinde în nuce însăși istoria concepției despre artă în general — se întoarce într-un anumit sens la punctul ei de plecare. Într-adevăr, inițial — faptul ne pare neîndoielnic — adică în *Antichitate*, comparația cu maimuța a fost folosită în legătură cu o artă mimetică κατ'ἐξοχήν [prin excelență], arta actorului, și desemna, în această formă originală, naturalismul exagerat, condamnat din punct de vedere estetic, cum era bunăoară acela al lui Callipides, care era poreclit în batjocură ὁ πίθηκος [maimuța] (cf. Aristotel, *Poetica*, cap. 26, și alți autori). Evul Mediu a reinterpretat expresia, care trecuse deja de la domeniul artei actoricești la domeniul altor arte, în sensul unei referiri la reprezentarea ce nu satisface pe deplin, fiindcă nu posedă caracterul de realitate naturală (de asemenea, el i-a extins și mai mult sensul atunci cînd îl desemna pe diavol ca fiind o „simia Dei”); epoca modernă a folosit expresia la caracterizarea unei reprezentări care e pe deplin corespunzătoare, fiind în chip necondiționat veridică. În primul caz, categoria estetică a „naturalismului” a fost total împinsă în umbră de categoria teoretică a „maimuțării”, adică a neautenticității, a irealității — în celălalt caz, considerentul estetic își recîștigă drepturile față de cel teoretic, dar cu deosebirea că tocmai deplinul naturalism părea să însemne pentru Renaștere, și mai ales pentru Renașterea timpurie, un plus estetic, pentru clasicism însă părea să însemne un minus estetic care nu trebuie readus la viață.

⁹⁶ Cf. Vasari ed. Milanese, I, p. 250: „La qual maniera scabrosa, goffa ed ordinaria avevano, non mediante lo studio, ma per una *cotal usanza*, in-

segnata l'uno a l'altro per molti e molti anni i pittori di quei tempi" [„Care manieră urită, grosolană și ordinară, nu cu ajutorul studiului, ci printr-o obișnuință oarecare, și-au transmis-o unul altuia timp de mulți ani pictorii din acele timpuri“].

⁹⁷ Leonardo, *Trattato*, loc. cit., nr. 411.

⁹⁸ Cf. E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verh. z. Kunsttheorie d. Italiener*, 1915, p. 6 și urm.

⁹⁹ Alberti, *Della pittura* (L. B. Albertis kleinere kunsttheor. Schriften, ed. Janitschek, 1877), p. 151; citat între alții de Panofsky, *op. cit.*, pp. 157—158. *Ibidem* și pasaje paralele din Dolce, Biondo și Armenini.

¹⁰⁰ Leonardo, *Trattato*, nr. 270 (citat între alții de Panofsky, *op. cit.*, p. 143) și nr. 137.

¹⁰¹ Alberti, p. 151: „Ed di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine, ma più adgiugnervi bellezza; però che nella pictura la vaghezza non meno è grata che richiesta. Ad Demetrio, antiquo pictore manchò ad acquistare l'ultima lode, che fu curioso di fare cose adsimilliate al naturale molto più che vaghe.

Per questo gioverà pilliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte, et sempre ad imparare molta vaghezza si contenda con istudio e con industria; qual cosa, bene che sia difficile, perchè nonne in uno corpo solo si truova compiute bellezze, ma sono disperse et rare in più corpi, pure si debba ad investigarla et impararla porvi ogni fatica. Interverrà come a chi s'ausi volgiere e' inprendercose maggiori, che facile costui potrà le minori. Ne truovasi cosa alcuna tanto difficile, quale lo studio et assiduità non vinca.“ [„Și va căuta nu numai să redea asemănarea tuturor părților, ci mai curind să le adauge frumusețe; pentru că în pictură frumusețea e tot atît de necesară pe cit e de plăcută. Demetrius, pictorul din Antichitate, nu a dobîndit prețuirea cea mai mare din pricină că s-a preocupat mai mult să redea lucrurile aidoma celor din realitate, în loc să le redea frumoase.

De aceea e nevoie să luăm din toate corpurile frumoase fiecare parte frumoasă și întotdeauna pentru a realiza multă frumusețe se cere studiu și strădanie; acest lucru, deși e greu, pentru că frumusețea desăvîrșită nu se găsește într-un singur corp, ci e risipită în mai multe corpuri și o întîlnim rar, trebuie totuși să-l facem, căutînd frumusețea și obținînd-o oricît de mare ar fi osteneala. Se va întîmpla ca în cazul celui deprins să studieze și să învețe lucruri mai grele, căruia îi este la îndemînă să le facă pe cele mai ușoare. Nu există vreun lucru atît de dificil, pe care studiul și perseverența să nu-l învingă.“]

¹⁰² Așa, de pildă, Scheurl (*Libellus de laudib. Germaniae*, repr. de Schlosser, *Mat. z. Quellenkunde d. Kunstgesch.*, III, p. 71) susține că un

căţel de casă al lui Dürer ar fi atins cu botul un autoportret al stăpînului său, „putatus hero applaudere” [„crezînd că-şi recunoaşte stăpînul”] întîmplare „autentică”, al cărei credit se explică prin faptul că ea figurează exact la fel, dar fără indicarea numelor în *Tratatul* lui Leonardo (nr. 14), de unde o va fi preluat probabil Scheurl; alte exemple de acelaşi fel la Federico Zuccari, *L'Idée de' Pittori, Scultori e Architetti*, 1608 (citată de noi după textul repr. de Bottari, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, VI, 1768), p. 131.

¹⁰³ Ariosto, *Orlando furioso*, XI, st. 71.

¹⁰⁴ Încă din anul 1375 se vorbeşte în scrisoarea lui Giov. Dondi (Schlosser, *Jahrb. d. Kunstslg. d. Allerh. Kaiserh.*, XXIV, 1903, p. 157) despre un sculptor pasionat după statuile antice, care ar fi declarat că „dacă acestor opere nu le-ar lipsi viaţa, ele ar fi mai presus decît fiinţele vii”, ca şi cum ar fi vrut să spună că natura nu este numai imitată de geniul marilor artişti, ci şi întrecută — după cum, invers, încă Boccaccio (*Decameronul*, VI, 5) relatează despre Giotto că privirea oamenilor ar fi fost înşelată de operele acestuia, astfel încît credeau că e real ceea ce era doar pictat.

¹⁰⁵ În Evul Mediu, conceptul de „originalitate” nu joacă vreun rol nici chiar în domeniul ştiinţei; dimpotrivă, era manifest efortul de a acorda propriile păreri cu cele ale autorităţilor mai vechi. Cf. în acest sens recentul şi interesantul studiu al lui J. Hessen, *Thomistische und Augustinische Erkenntnistheorie*, 1920.

¹⁰⁶ Cf. şi Bellori care — pledînd în acelaşi timp pentru idealitate şi naturalitate — reproşează celor care imită faptul că lucrările lor ar fi „nu fiice, ci bastarde” ale naturii, şi că „au împrumutat talentul, copiind ideile altora”. Citat în *Apendice II*, p.190.

¹⁰⁷ Leonardo, *Trattatto*, nr. 81 (ne vine în minte, în această ordine de idei, cunoscuta declaraţie a lui Lysipp care, fiind întrebat ce artist fi serveşte drept exemplu, ar fi răspuns: „eu imit natura şi nu vreun artist”), şi încă Alberti, p. 155, adăuga în chip semnificativ: „dacă cineva vrea să copieze operele altora, este preferabil să aleagă mai degrabă o sculptură mediocră, decît o pictură bună, căci în acest caz (sculptura, ca structură tridimensională, este într-un anume sens ea însăşi obiect al naturii!) va putea cel puţin găsi şi reda lumina cea mai potrivită”. Observaţia lui Leonardo se referă bineînţeles numai la un „imitare la *maniera* dell'altro” [„a imita *maniera* altuia”], adică la o stare de dependenţă fundamentală a creaţiei artistice. Ca mijloc de studiu copia este întru totul îngăduită, ba chiar recomandată: *Trattatto*, nr. 63, 82.

Deprecierea imitaţiei poate fi deci fundamentată atît într-o viziune naturalistă, cît şi într-una conceptualistă despre artă (la Bellori se produce, după cum am văzut în nota 106, confluenţa celor două modalităţi de gîn-

dire). Cu toate acestea, imitația nu va fi încă multă vreme un lucru dezonorant: ce-i drept, ea conferă artistului un certificat de paupertate, dar nu-l transformă încă în „hoț”. Căci ceea ce el preia de la alții nu este încă privit ca o proprietate a lor: natura aparține tuturor, iar ideea, deși produsă de către subiect, este considerată, la început, ca o reprezentare înzestrată cu valoare suprasubiectivă, ba chiar normativă. Constituirea noțiunii de „plagiat” va avea loc abia în secolul al XIX-lea, secol care vedea în opera de artă revelația unei experiențe — în primul rînd personale — în raport cu natura sau cu viața afectivă.

¹⁰⁸ Cf. Vasari, p. 250.

¹⁰⁹ Concepția despre artă a Renașterii se caracterizează prin urmare, în raport cu cea medievală, printr-o nouă obiectivare a produsului artistic și, corespunzător cu aceasta, printr-o nouă personalizare a subiectului artistic. Acest lucru este valabil, *mutatis mutandis*, și pentru noua conștiință culturală a epocii, în special pentru raporturile ei cu „Antichitatea clasică”: în Evul Mediu literatura și arta antică supraviețuiseră — dar ele nu erau „obiectul”, ci doar instrumentul și hrana unei activități spirituale; abia în Renaștere se constituie o filozofie și o arheologie; abia Renașterea ajunge să redescopere poetica și retorica antică, cu aceeași necesitate cu care reînviase teoria antică despre artă și arhitectură.

¹¹⁰ Este semnificativ că pînă și această „frumoasă invenție” (adică invenția unei fabule interesante și fermecătoare) este atribuită mai mult *culturii* pictorului decît *talentului* său (Alberti, p. 145). Chiar și această afirmație atît de univocă, în care importanța estetică proprie conținutului tematic — niciodată contestată pînă la Caravaggio — este în mod expres subliniată („invenția frumoasă este atît de eficace, încît provoacă prin sine entuziasm, chiar fără să fie pictată”) a trebuit dealtfel să servească pentru a dovedi că Alberti, care în fond nu avea deloc preocupări filozofice, era reprezentantul unui punct de vedere idealist critic conștient „susținut” sau dacă se poate spune așa, un precursor al neokantianismului, care, ca estetician al „sentimentului *pur*”, ar fi recomandat împrumutul fabulei de la retori și poeți, numai pentru că, din punctul lui de vedere, ea însemna „doar materie”. În acest sens se exprimă W. Flemming, *Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwiss. durch L. B. Alberti*, 1916, p. 52 și urm.

¹¹¹ Cf., de pildă, Alberti, p. 139.

¹¹² Cf. în legătură cu aceasta și cu ceea ce urmează: Panofsky, *op. cit.*, p. 78 și urm., și *idem*, în *Monatshefte f. Kunstwiss.*, II, XV, 1921, p. 188 și urm.

¹¹³ Cu privire la poziția specială a lui Dürer, cf. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, passim.

¹¹⁴ Leonardo, *Trattato*, nr. 137.

¹¹⁵ Alberti, pp. 199—201 (*de statua*).

¹¹⁶ Cf. p. 24 și notele 43, 50, 86, 87, 91, 116, 146.

¹¹⁷ Esența platonismului din Renaștere nu poate fi mai greșit interpretată decât atunci când se afirmă că Platon ar fi „reinviat”, ca filozof critic“ și se cere apoi, în consecință, ca tratarea istorică a acestei epoci din istoria filozofiei să opereze o „despărțire riguroasă a neoplatonismului mistic de Platon” (astfel opinează Flemming, *op. cit.*, p. 91). Pe bună dreptate a afirmat recent M. Meier (*Gott und Geist bei Marsiglio Ficino*, în volumul omagial, menționat mai sus, dedicat lui Jos. Schlecht, p. 236 și urm.): „Platon este pentru el teologul care, în contrast cu Aristotel, cercetătorul naturii, știe să ne conducă spre Dumnezeu, adevărata patrie a sufletului nostru”.

¹¹⁸ Ficino, *Opera*, II, p. 1576. Citat în nota 133.

¹¹⁹ Alberti, p. 125: „Qualunque cosa si muove da luogo, può fare sette vie: in su, uno; in giù, l'altro; in destra, il terzo; in sinistra, il quarto; colà lunge movendosi di qui o di là movendo in quà; et il settimo andano attorno” [„Orice lucru care se mișcă din loc poate urma șapte căi: prima, în sus; a doua, în jos; a treia, în dreapta; a patra, în stînga; la acestea se adaugă mișcarea de aici încolo sau de acolo înapoi; și a șaptea cale este mișcarea de jur împrejur”]. Această diviziune a mișcărilor se întâlnește atît în Timeu, cit și la Quintilian (cf. K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, 1908, p. 179); pentru Alberti este însă caracteristic faptul că se abține de la orice interpretare simbolică sau măcar parafrazăre estetică a diferitelor posibilități, și mai curînd se oprește la simpla diviziune. Diviziunea tripartită a „mișcării în general”, în cantitativă, calitativă și spațială, care subsumează diviziunea în șapte a mișcării „spațiale”, este, după cum a arătat-o și Janitschek (p. 242), aristotelică (cf. *Metaph.*, XI, 12, 1068a).

¹²⁰ În acest sens, v. Ficino, *Opera*, II, p. 1115, și, mai pe larg, p. 1063, care oferă prilej de interesante comparații lui Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, p. 177 și urm.

¹²¹ Ficino, *Opera*, II, p. 1576: „Pulchritudo in corporibus est expressior ideae similitudo” [„Frumusețea din corpuri este o asemănare mai pronunțată cu ideea”]; *idem ibid.*, p. 1575, citat în nota 133.

¹²² Ficino, *Opera*, II, p. 1336 și urm. (*Comentariul la Simpozion*), citat pe larg în *Apendice I*, p. 171 și urm. după ediția separată din anul 1544. Cu privire la paralelele mai vechi ale acestei teorii creștin-neoplatoniciene despre frumos, v. nota 68 și nota 93; cu privire la reinvierea lor în manierism, p. 55 și urm. Este semnificativ faptul că Ficino și-a însușit cu totul etimologia prezentată și interpretată de Dionisie Areopagitul, „κάλλος [frumusețea] de la καλέω [a chema]”: „Proprium vero pulchritudinis est,

allicere simul et rapere. Unde graece Calon quasi provocans appellatur“ [„Într-adevăr, frumusețea are darul să atragă și să farnece. De aceea pe grecește se numește Calon, ca și cum ea ar exercita o chemare“] (*Opera*, II, p. 1574).

¹²³ Alberti, *De re aedif.*, IX, 5: „...statuisse sic possumus pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum, finitionem collocationemque habitam, ita uti concinnitas, hoc est absoluta primariaque ratio naturae postularit“ [„...putem astfel afirma că frumusețea este o anume potrivire și-o anumită concordanță a părților cu întregul căruia îi aparțin, după un anumit număr, după forma și poziția pe care o au, așa cum cere armonia, adică rațiunea primordială absolută a naturii“]. De asemenea definiția mai celebră din *De re aedif.*, VI, 2: „nos tamen brevitatis gratia sic diffiniemus: ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur“ [„Noi însă, pentru a o defini mai pe scurt, vom spune că frumusețea este o anumită armonie rațională a tuturor părților cu întregul căruia îi aparțin, astfel încît să nu poată fi adăugat sau scăzut sau schimbat ceva, fără să-i dăuneze ansamblului“]. Ultima precizare a fost identificată ca aristotelică încă de J. Behn, *L. B. Alberti*, 1911, p. 25.

¹²⁴ Alberti, p. 111, citat între alții și de Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 143.

¹²⁵ Mai sînt citate, la Alberti, următoarele platonisme și plotinisme:

a) Formularea din *De re aedif.*, IX, 5: „ex his patere arbitror pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore quod pulchrum sit“ [„socot că din acestea reiese limpede că frumusețea este răspîndită în tot corpul ca ceva al său propriu și innăscut“], căci, așa cum spune Behn, *op. cit.*, p. 24, „ceea ce se află în întregul trup, și totuși nu este localizat, ci există în sine, este ceea ce, împreună cu Plotin și cu idealiștii care i-au urmat, numim ideal“. Dar chiar continuarea frazei: „ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati“ [„ornamentul are însă mai curînd un caracter artificial și convențional decît innăscut“] ne arată că Alberti se preocupă aici doar de clarificarea deosebirii între „frumusețe“ ca valoare inerentă și „ornament“ ca valoare accesorie, după cum, amintindu-și și de Cicero (*De natura deorum*, I, 79), recomandă tinerilor care nu sînt tocmai frumoși să folosească „podoabe“ pentru a-și ascunde cusururile și a-și pune în evidență calitățile.

b) Presupusa cerință că în artă „forma“ și „materia“ trebuie să se afle în perfect acord (Behn, *op. cit.*, p. 22; Flemming, *op. cit.*, p. 21). Avem de-a face aici cu o confuzie grosolană. Căci frazele lui Alberti (*De re aedif.*, *Prooem.*) : „nam aedificium, quod corpus quoddam esse animadvertimus,

quod lineamentis, veluti alia corpora, constaret et materia, quorum alterum istic ab ingenio produceretur, alterum a natura susciperetur. Huic mentem cogitationemque, huic alteri parationem selectionemque adhibendam, sed utrorumque per se neutrum ad rem valere intelleximus, ni et periti artificis manus, quae lineamentis materiam conformaret, accesserit“ [„căci am arătat că edificiul este un corp, deoarece el se compune din forme, ca și alte corpuri, și din materie, acelea fiind produse de către imaginație, cea de pe urmă fiind luată din natură. În cazul formei se folosește mintea și cugetarea, în cazul materiei, selecția și prepararea, dar se înțelege că nici unul din ele nu ar avea vreo valoare în sine, dacă nu ar interveni mâna meșteșugarului priceput, care să conformeze materia liniilor“] — aceste fraze nu cuprind de fel vreo cerință estetică în sensul tezei (dealtfel nici platoniciană, nici plotiniană) că între formă și conținut trebuie să existe o concordanță, ci mai degrabă o determinare ontologică esențială în sensul concepției (aristotelice) că orice creație corporală, fie produs artistic, fie produs al naturii, nu se poate realiza altfel decât prin intrarea unei materii determinate într-o formă determinată. De aceea Alberti spune categoric că această determinare a operei de artă este valabilă nu pentru că avem de-a face cu o „operă de artă“, ci pentru că avem de-a face cu un „corp“, și nu cere vreo concordanță dintre formă și materie (contrariul — discrepanța dintre formă și materie — nici n-ar fi fost de conceput pentru el), ci constată această concordanță prin afirmația că opera de artă nu se poate naște decât printr-o „conformatio“ a materiei, cu ajutorul așa-numitelor „lineamenta“ (= forme). Faptul că Alberti — ceea ce J. Behn de-a dreptul regretă — a omis să definească *frumusețea* ca „o concordanță deplină între formă și materie“ nu este de mirare, ci absolut necesar: trecerea de la afirmarea condițiilor de existență ale operei de artă ca obiect corporal la definiția frumuseții ca valoare estetică n-ar fi fost un fapt „mărunt“, ci de-a dreptul imposibil.

c) Folosirea mitului lui Narcis, pe care Flemming (*op. cit.*, p. 103 și urm.) îl indică drept „un citat direct“ din Plotin. În realitate, puse alături, cele două pasaje se prezintă astfel:

Alberti (p. 91 și urm.): „Però usai di dire tra i miei amici secondo la sentenza de' poeti quel Narcisso convertito in fiore essere della pictura stato inventore. Che gia ove sia la pictura fiore d'ogni arte ivi tutta la storia di Narcisso viene a pro-

Plotin, *Ennead*, I. 6, 8, „Εἰ γάρ τις ἐπιδράμοι, λαβεῖν βουλόμενος ὡς ἀληθινόν, οἷα εἰδῶλου καλοῦ ἐφ' ὕδατος ὄχουμένου, οὐ λαβεῖν βουλευθεῖς, ὡς που τις μῦθος δοκῶ μοι αἰνίττεται, δὺς εἰς τὸ κάτω τοῦ ρεύματος ἀφανῆς ἐγένετο τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον ὁ ἐχόμενος τῶν

posito. Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?" [„Dar obișnuiam să le spun amicilor mei, urmînd părerea poetilor, că acel Narcis transformat în floare a fost inventatorul picturii. Într-adevăr în măsura în care pictura e floarea tuturor artelor, toată povestea lui Narcis se potrivește de minune. Ai spune oare că a picta însemnează altceva decît a îmbrățișa *cumva* cu ajutorul artei aceea suprafață a fîntinii?"]

καλῶν σωμάτων καὶ μὴ ἀφιεῖς, οὐ τῷ σώματι, τῇ δὲ ψυχῇ καταδύσεται εἰς σκοτεινά καὶ ὑπερπῇ τῷ νῷ βάθῃ, ἐνθα τυφλὸς ἐν ᾧδου μένων καὶ ἐνταῦθα κάκεῖ σκιαῖς συνέσται". [„Dacă cineva ar da buzna, fiind dispus să ia drept ceva real ceea ce e doar o imagine frumoasă ce se ține la suprafața apei, vrînd s-o apuce ar dispărea afundîndu-se în rîu, așa cum spune, pare-mi-se, cu tilc un mit; tot așa cel ce se oprește la corpurile frumoase se va afunda, nu cu trupul, ci cu sufletul, în adîncuri întunecoase și neplăcute minții, rămînînd acolo ca un orb în infern și va sta acolo împreună cu umbrele“].

Dacă, prin urmare, în timp ce Plotin folosește mitul lui Narcis pentru a avertiza asupra pericolului pierderii de sine în frumusețea doar vizibilă, iar Alberti (sprijinindu-se pe Ovidiu, cf. observația lui Janitschek, p. 233) se referă la același mit pentru a explica originea picturii prin dragostea de frumos și pentru a compara acțiunea ei cu cuprinderea unei imagini asemănătoare (nu aparente!), atunci cu greu se poate afirma că pilda este concepută, aici, ca și acolo, „exact în același sens“.

¹²⁶ Alberti, p. 95, cf. Overbeck, *Schriftquellen*, nr. 1951, 1952. În orice caz nu trebuie să ne facem o idee exagerată despre cunoștințele de greacă ale lui Alberti. R. Förster a arătat (*Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml.*, VIII, 1887, p. 34) că Alberti l-a folosit, de pildă, pe Lucian numai tradus în limba latină.

¹²⁷ În ceea ce privește pasajul din Leonardo *Trattato*, 108, 2 (de asemenea 109, 499), care pleacă de la premise platoniciene, dar este, în concluziile lui, total neplatonician, cf. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 192 și urm.

¹²⁸ Ficino, *In Parmenidem (Opera*, II, p. 1142): „Et Plato in Timaeo septimoque de Republica manifeste declarat substantias quidem veras

existere, res vero nostras rerum verarum, id est idearum, imagines esse". („Și Plato afirmă fără înconjur în *Timeu* și în cartea a șaptea a *Statului* că există anumite substanțe adevărate, iar lucrurile noastre sînt imagini ale lucrurilor adevărate, adică ale ideilor"). Aceste pasaje, precum și cele citate în notele ce urmează, reprezintă numeroase alte pasaje care sună mai mult sau mai puțin asemănător.

¹²⁹ Ficino, *Argum. in VII. Epistul. (Opera, II, p. 1535)*: „Docetque interea ideam a reliquis longe differre quatuor praecipue modis: quia scilicet idea substantia est, simplex, immobilis, contrario non permixta".

¹³⁰ Cf. p. 51.

¹³¹ Ficino, *Comment. in Phaedr.*, în special *Opera, II, p. 1177* și urm.

¹³² Ficino, *Comment. in Phaedr.*, loc. cit.; o serie de alte citate la Meier, *op. cit.* Deosebit de semnificativ ne apare un pasaj din *Theologia Platonica* (XI, 3 = *Opera, I, p. 241*): „Quemadmodum pars vivifica per insita semina alterat, generat, nutrit et augit, ita interior sensus et mens per formulas innatas quidem et ab extrinsecis excitata (impresiilor senzoriale exterioare, în cadrul cunoașterii, le revine doar rolul unui „stimulent") omnia iudicant".

¹³³ Ficino, *Comment. in Plotin. Ennead., I. 6 (Opera, p. 1574)*: „Pulchritudo vero, ubicumque nobis occurrat... placet atque probatur, quoniam ideae pulchritudinis nobis ingenitae respondet et undique convenit" („Frumusețea, însă, oriunde o întîlnim... ne place și o aprobăm, deoarece răspunde; deii de frumusețe innăscută nouă și îi convine întru totul") (cf. în legătură cu aceasta fraza citată în nota 121. Apoi *id. ibid. p. 1575*: „Praeterea rationalis anima proxime pendet ex mente divina et pulchritudinis ideam sibi illinc impressam servat intus..." („Afară de asta, sufletul rațional depinde îndeaproape de spiritul divin și păstrează înlăuntrul său ideea de frumos imprimată în el de acolo" ...) sau p. 1576: „Quisnam pulcher homo? aut leo pulcher? aut pulcher equus? Certe praecipue ita formatus, ita natus est, ut et divina mens instituit per ipsius ideam, et natura inde universalis seminaria virtute concepit. Iam vero illius ideae formulam anima nostra in mente habet ingenitam, habet et in natura propria seminalem similiter rationem, igitur naturali quodam iudicio de homine vel leone, vel equo ceterisque iudicare solet hunc quidem pulchrum non esse, illum vero pulchrum, quia videlicet hic prorsus a formula et ratione dissentit, ille vero consentit; atque inter pulchros hunc illo pulchriorem esse, quia hic cum formula rationeque magis consentit... Dum vero de pulchritudine iudicamus, id prae ceteris pulcherrimum approbamus, quod animatum est atque rationale ita formatum, ut et per animum satisfaciatur formulae pulchritudinis, quam habemus in mente, et per corpus rationi pulchritudinis seminali respondeat, quam in natura secundaque anima possidemus. Forma vero in corpore formoso ita

suae similis est ideae, sicut et figura aedificii in materia similis exemplari in architecti mente...; itaque si homini materiam quidem detraxeris, formam vero reliqueris, hec ipsa quae tibi reliqua est forma, illa ipsa est idea, ad quam est homo formatus..." [„Ce înseamnă oare un om frumos? Sau un leu frumos? Sau un cal frumos? Desigur, unul care a fost format sau născut în primul rînd așa cum a hotărît *mintea divină* prin *ideea* ei, apoi așa cum l-a zămislit *natura* universală cu ajutorul *puterii generative*. Și sufletul nostru are însă în minte o *formulă înnăscută a acelei idei*, are și în natura sa proprie un fel de rațiune seminală, așadar cu ajutorul unei judecăți apreciază în ceea ce privește omul, leul sau calul sau celelalte, că acesta nu este frumos, dar acela este frumos, de bună seamă pentru că acesta *se abate mult de la formulă și rațiune*, pe cînd acela le *corespunde*; și între cei frumoși apreciază că acesta este mai frumos decît acela, pentru că primul corespunde mai mult formulei și rațiunii... Cînd judecăm deci frumusețea, recunoaștem drept cel mai frumos înainte de toate ceea ce este însoțit, înzestrat cu rațiune și format în așa fel, încît și *ca suflet* să corespundă formulei frumuseții pe care o avem în *minte*, și *ca trup* să satisfacă rațiunea frumuseții seminale, pe care o posedăm în natura și în sufletul nostru secund. *Forma*, însă, în cazul unui corp frumos, *este asemănătoare ideii sale*, așa cum forma unei clădiri realizate în materie este asemenea imaginii din mintea arhitectului...; prin urmare, dacă vei înlătura partea materială dintr-un om, vei lăsa forma, iar tocmai această formă care ți-a rămas este însăși ideea după care a fost făcut omul..."].

Desigur, frumusețea corporală rămîne mult în urma celei inteligibile (Ficino nu ar fi „pater Platonicae familiae“, dacă nu ar fi accentuat mereu cu putere acest lucru, și cu o eleganță deosebită, în *Comentarul la Enneade.*, I, 6, 4 [*Opera*, II, p. 1576]: „Memento si delectaris..." și, *ibid.*, pasajul final [p. 1578]: „Librum denique totum sic concludet..." În sfîrșit, ea nu însemnează mai puțin „imperium formae super subjectum“ [„supremația formei față de materie“] (*Comm. in Ennead.*, I, 6, 3 = *Opera*, II, p. 1576) și rămîne: „divinum et imperiosum aliquid quia et imperium regnantis formae significat et artis rationisque divinae victoriam refert super materiam, et ipsam perspicue repraesentat ideam“ [„ceva divin și poruncitor, pentru că, pe de o parte, însemnează puterea formei stăpînitore și, pe de altă parte, exprimă victoria artei și rațiunii divine asupra materiei și reprezintă în chip limpede însăși ideea“] (*Comm. in Ennead.*, I, 6, 2 = *Opera*, II, p. 1575).

¹³⁴ Alberti, p. 151 (în legătură directă cu pasajul citat în nota 101): „Ma per non perdere studio e fatica, si vuole fuggire quella consuetudine d'alcuni sciocchi, i quali presentuosi di suo ingegno, senza avere essempro alcuno della natura, quale con occhi o mente sequano, studiano da se ad

se acquistare lode di dipigniere. Questo non imparano dipigniere bene, ma assuefanno se a'suoi errori. Fuggie l'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene exercitatissimi appena discernono.

Zeuxis prestantissimo... pictore, per fare una Tavola, qual publico pose nel Tempio di Lucina adpresso de' Crotoniati, non fidandosi pazzamente, quanto oggi ciascuno pictore, nel suo ingegno, ma perchè pensava non potere in uno solo corpo trovare, quante hellezze ricercava..."

¹³⁵ Petrarca, *Sonn.* LVII:

„Ma certo il mio Simon fu in paradiso
Onde questa gentil Donna si parte;
Ivi la vide e la ridusse in carte
Per far fede quaggiù del suo bel viso.“

[Dar cu siguranță Simon a fost în paradis, / Unde a locuit această nobilă Doamnă; / Acolo a văzut-o și i-a făcut portretul / Pentru a vădi aici, pe pământ, chipul ei frumos.]

¹³⁶ Cennini, *Tratt. della pittura*, cap. I, repr. de J. v. Schlosser, *Jahrb. d. Zentr. Komm.*, 1, p. 131.

¹³⁷ Leonardo, *Trattato*, 28: „Et in questo supera [l'occhio] la natura, che li semplici naturali sono finiti, e le opere che l'occhio comanda alle mani, sono infinite, come dimostra il pittore nelle finitioni d'infinite forme di animali et erbe, piante e siti“.

¹³⁸ Baldass. Castiglione, *Il Cortigiano*, IV, 50 și urm. Aici concepția neoplatonică-metafizică despre frumusețe a ajuns la o foarte remarcabilă împăcare cu cea clasică-fenomenală: cauza originară a frumuseții este un „influsso della bonta divina“ (astfel că frumusețea exterioară devine în mod necesar expresia bunătății interioare) — dar pentru ca să poată deveni vizibil acel influx divin, care de fapt se revarsă „sopra tutte le cose create“, trebuie să devină activ într-un corp, despre care se spune, în veritabil spirit ciceronian-albertin: „ben misurato e composto con una certa gioconda concordia di colori distinti (συμμετρία... τό τῆς εὐχρῶλας προστεθέν!) aiutati dai lumi e dall' ombre e da una ordinata distanza e termini di linee“ [„bine proporționat și alcătuit cu o anumită armonie plăcută a diferitelor culori (simetria... la care se adaugă un colorit frumos!) slujite de lumi și umbre precum și de distanțele și contururile convenite“]. Aprecierea caracterului pur imitativ al artei plastice, se află, *ibid.*, I, 50, într-unul din obișnuitele „paragoni“ dintre pictură și sculptură.

¹³⁹ Reprodusă între alții de Passavant, *Raphael v. Urbino*, 1839, I, p. 533. Total exterioară este concepția lui Mario Equicola care — printr-o interpretare deformată a lui Cicero — înțelege prin „idee“ numai „forma“,

a cărei corespondență în cazul unui număr mare de indivizi o numim „asemănare”: „I Platonici dicono esser necessario la cognitione e conuenientia dell' Idea, del Genio e della stella al principio d'amore. Per l'Idea intendiamo la forma, secondo Tullio: questa [*sc. conuenientia* dell' Idea] non è altro che similitudine. Non uoglio dire delle Idee di Platone disputare, da lui in più luoghi scritte, massimamente nel *Parmenide*, da Aristotele nella *Ethica* e *Metafisica* riprouate, e da Agostino dette ragioni eterne e così laudate: basti in questo luogo, che la similitudine delle forme, dell' aspetto, de 'membri e de 'lineamenti può causare beniuolentia...”
(*Di natura d'amore*, IV, în ediția venețiană din 1583, care ne-a stat la dispoziție, p. 180 și urm.).

¹⁴⁰ Lange și Fuhse, p. 227, 4.

¹⁴¹ Cf. în legătură cu aceasta și p. 64. și urm.

¹⁴² „Desenul” [il disegno] este de gen masculin în limba italiană. „Mama” artelor este acea „invenzione” (Vasari, II, p. 11), uneori și „natura” (Vasari, VII, p. 183). Cf. în legătură cu aceasta și W. v. Obernitz. *Vasaris allgemeine Kunstanschauung auf dem Gebiet der Malerei*, 1897, p. 9.

¹⁴³ Vasari, I, p. 168: „Perchè il disegno, padre delle tre arti nostre... cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma overo idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima (ar trebui spus: *regolarissima*!) nelle sue misure — di qui è, che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture conosce la proporzione, che ha il tutto con le parti e che hanno le parti infra loro e col tutto insieme; e perchè da questa cognizione nasce un certo giudizio che si forma nelle mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere, che esso disegno altro non sia, che una apparente espressione e dichiarazione del concetto, che si ha nell' animo, e di quello, che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell' idea...”

Întregul pasaj apare abia în ediția din 1568. Schița acestui pasaj (repr. în ediția lui Vasari comentată de Karl Frey, 1911, p. 104) ne permite să corectăm epitetul „singolarissima” din prima frază cu „regolarissima” — ceea ce corespunde mult mai bine cu interpretarea expresiei „ex ungue leonem” (legitatea indestructibilă a naturii ar permite trecerea inductivă — de la fragmentul infim la întregul ansamblu), care urmează.

¹⁴⁴ Unicul autor din domeniul teoriei artelor care încearcă să pună în discuție teoria ideilor, originar-platoniciană, este, după cit se pare, *Gregorio Comanini*, care nu este deloc lipsit de spirit, dar se află cu totul, în afara evoluției generale; el nu e un artist practician, ci un cleric de înaltă cultură, în al cărui dialog *Il Figino* (Mantua, 1591), problemele cele mai felurite, care vor fi abia mult mai târziu reluate (de pildă, relația dintre joc și artă, dintre fantezia plastică și fantezia poetică etc.), își găsesc o

tratare cât se poate de interesantă. Astfel, artele (p. 14 și urm.) sînt mai întii împărțite după cunoscutele criterii platoniciene: în *arti usanti*, cum sînt, de pildă, arta războiului, a navigației, cîntatul din alăută, care nu fac decît să folosească anumite unelte) — *arti operanti*, cum sînt arhitectura, arta făuririlor etc., care produc uneltele altor arte sau alte obiecte de folosință — și, în sfîrșit, *arti imitanti*, care nu fac decît să imite ceea ce a fost creat de arta productivă. Aceste „arti imitanti“ vor fi tratate apoi într-un spirit platonician, corespunzător punctului de vedere expus în cartea a X-a a *Statului*:

„Guazzo : Apoi *arte imitante* este aceea care imită lucrurile produse de către *arte operante* sau subordonată: aceasta este tocmai pictura, care imită cu ajutorul culorilor armele fabricate de fierar, și corabia construită de dulgher, și viorile făcute de către meșterul de instrumente muzicale. În aceeași categorie intră și arta poetică, întrucît ea imită și exprimă cu ajutorul cuvintelor lucruri produse de aceeași *arte operante*: și de aceea Platon a spus despre această artă imitativă că produce un lucru ce vine în rîndul al treilea după realitate și că fiecare imitator are rangul al treilea în raport cu realitatea.

Figino : Nu înțeleg destul de bine acest pasaj. Aș vrea să mi-l explici cu mai multă claritate.

Guazzo : Cu plăcere. Să luăm în considerație trei căpestre. Primul, așa cum cere *arte operante*, se află în *mintea* călărețului; al doilea e cel fabricat cu ajutorul artei *operante*, în cazul nostru arta de a confecționa căpestre; al treilea ar fi cel produs de către arta *imitante*, care este pictura. Căpăstrul din *mintea* călărețului va avea, după Platon, primul grad de realitate, deoarece călărețul va ști să dea seama de căpăstru și de forma lui mai bine decît meșteșugarul care l-a făcut, fiindcă artei *usante* i se cade să comande, iar artei *operante* să asculte. Căpăstrul realizat cu ajutorul artei de a confecționa căpestre, care e o *arte operante* și subordonată artei de a construi, va ocupa al doilea loc, ca unul care urmează îndeaproape după căpăstrul din *mintea* aceluia care îl comandă. Apoi căpăstrul înfățișat cu ajutorul picturii, care este o artă *imitante*, se va găsi prin urmare pe treapta a treia față de realitate, ca al treilea în urma celui imaginat în cadrul artei *usante*. Nu am vrut să vă dau exemplul celor trei paturi pe care îl dă Platon în cartea a X-a a *Statului*, spunînd că unul se află în *mintea* lui Dumnezeu, unul e format de către arta subordonată și unul e înfățișat de către arta imitativă, pentru ca să nu crezi cumva, Martinengo, că eu îi urmez pe platonicieni în concepția mea despre lucrurile realizate cu ajutorul artei. Căci știu foarte bine că toate acelea au fost spuse de către marele maestru al Academiei doar ca un exemplu și nu altfel. Așadar, acest filozof, sprijinindu-se pe argumentele pe care le aduce, conchide că imitatorul se situează pe a treia treaptă

în urma realității și de aceea e mai departe de adevăr decît oricare alt meșteșugar. Dar nu-mi cere să zăbovesc mai mult asupra acestui subiect, Figino, pentru că în mod sigur îți va displace”.

Este semnificativ apoi faptul că nici unul dintre participanții la discuție nu acceptă inferioritatea artelor *imitante*, care decurge de aici; totuși combaterea ei este amînată pentru mai tîrziu:

„*Martinengo* : În rezumat, vreau să spun că Platon cu această argumentație a sa, după care cel ce imită face un lucru ce deține rangul al treilea în raport cu realitatea, înjosește pictura și poezia, ca două arte, ale căror opere sînt imitații nu ale realității, ci ale unor imagini aparente: în cele din urmă ajunge să-l atace pe Homer și-l dojenește, pot să vă spun, cu asprime; din această pricină, dumneata Figino, care ești atît de priceput într-una și atît de pasionat pentru cealaltă, nu ai putea răbda cu nepăsare asemenea ocări. Observați modestia străinului care nu îndrăznește să vă ofenseze în casa voastră. Dar nu știu ce ar face în afară.

Guazzo : Cu arma în mînă voi porni în apărarea acestor două prea nobile arte și, în orice loc, voi fi întotdeauna slujitorul lor credincios.

Martinengo : Bune cuvinte în casa altuia.

Guazzo : Mai bine aș face să plec.

Figino : Îmi place să cred că așa trebuie să fie: dacă nu pentru altceva, cel puțin pentru a vă cruța pe dumneavoastră înșivă, care uneori compuneți poezii și cu atîta dulceață și puritate, încît am auzit zicîndu-se de către oamenii serioși că cine v-ar numi un Flaccus Toscan, nu ar greși.”

Apoi rezumînd, acel „freno inteligibile”, adică ideea de căpăstru este pusă încă o dată într-un chip cu adevărat platonician față în față cu „freno fattibile”, sau căpăstrul real, și cu „freno imitabile”, sau căpăstrul imitat. (Cf. și p. 192: „Vreau să mai adaug două cuvinte, Guazzo, în încheierea expunerii mele. Toate lucrurile pe care le vedem în acest mare teatru al Lumii, după doctrina lui Socrate, exprimată în *Fedon*, sînt imagini și umbre. Cerul e simulacru al ideii sale. Lucrurile sublunare sînt niște umbre, întrucît nu sînt permanente în ființa lor și sînt trecătoare. Afară de asta, dacă noi considerăm omul după părțile sale, care sînt nenumărate, putem spune de nenumărate ori că această parte nu e omul, și nici cealaltă: doar o singură dată spunem despre tot, acesta e omul. La fel se întîmplă și în cazul calului și al celorlalte animale, precum și al tuturor lucrurilor compuse. Iar despre elemente spune Timeu că părțile lor sînt două, materia și forma, și că focul nu se cheamă foc, și apa apă, și aerul aer, și pămîntul pămînt, datorită materiei, ci datorită formei; și că de aceea unul e numit foc, altul apă, altul aer și altul pămînt, nu după întreg, ci după o singură parte: deci întregul nu e de fapt foc, ci ceva focos, nici apă, ci ceva apos, nici aer, ci ceva gazos, nici pămînt, ci ceva pămîntos.

Apoi conchide Timeu că deasupra acestor forme imperfecte ale materiei există altele pure, separate și întregi, care *sînt ideile* ; și în raport cu acestea spune Socrate în *Fedon* -- *lucrurile din natură sînt imagini și copii* ").

Poate că discuția cea mai interesantă este cea dusă în jurul deosebirii între imitația „eicastică” și cea „fantastică”, expusă în *Sofistul*. Contrastul nu a fost înțeles de Comanini, în sensul corespunzător adevăratei concepții platoniciene (v. mai sus p. 3.) ca un contrast între imitația obiectiv corespunzătoare și imitația aparentă (ca în exemplul cu statuile așezate la înălțime), ci corespunzător sensului mai modern, pe care-l întâlnim încă în epoca Antichității târzii, al termenului de *fantasia* (cf. și afirmația lui Filostrat, citată în nota 37) — ca un contrast între reprezentarea unor obiecte care *există în realitate* și reprezentarea unor obiecte care *nu există în realitate* și sînt doar create de către fantezie (p. 25 și urm.). „Vna chiamata da lui nel *Sofista* rassomigliatrice overo icastica: e l'altra pur del medesimo, e nel istesso Dialogo detta Fantastica. La prima è quella che imita le cose, le quali sono: la seconda è quella, che finge cose *non essistenti*”. [„Una este numită de el în *Sofistul* reproductivă sau eicastică: și cealaltă este numită, tot de el și în același dialog, fantastică. Prima e cea care imită lucrurile care există; a doua e cea care plămăiește lucruri care nu există.”] Astfel, exemplul principal al imitației „eicastice” este arta portretului, iar exemplul principal pentru imitația „fantastică” este opera lui Arcimboldo (cf. nota 238), care a compus figuri omenеști din fructe, plante și animale așezate laolaltă. Apar aici și probleme dificile (de pildă, întrebarea dacă reprezentarea îngierilor sau a lui Dumnezeu este „eicastică” sau este „fantastică”, p. 60 și urm.), și nu fără subtilitate, principala trăsătură distinctivă dintre pictor și poet este văzută în faptul că pentru poet reprezentarea „fantastică” ar juca un rol mai important, pe cînd în cazul pictorului prevalează reprezentarea „eicastică”: „più diletta l'imitatione fantastica del Poeta, che non fa l'icastica pur dell'istesso. Ma del Pittore accade tutto il contrario, perciò che più diletteuole è la sua imitatione icastica di quello, che la fantastica sia” [„mai prețuită este imitația fantastică de către poet, în comparație cu cea eicastică. Dar în cazul pictorului se întîmplă tocmai contrariul, căci imitația sa eicastică este mai valoroasă decît ar fi cea fantastică”] (p. 81).

¹⁴⁵ „In ipsius mente *insidebat species*” (citat în nota 20).

¹⁴⁶ „Sicut domus *praeexistit* in mente aedificatoris” [„după cum casa *preexistă* în mintea constructorului”] sau „in quolibet artifice *praeexistit* ratio eorum, quae constituuntur per artem” [„în orice artist *preexistă* forma acelor lucruri care sînt făurite cu ajutorul artei”] (citată în notele 86 și 87). În ceea ce privește termenul „praeconcepit” din pasajul citat de asemenea în nota 87, însuși deplinul paralelism al respectivei fraze față de alte pasaje arată că verbul „praeconcepere” trebuie interpretat aici nu în sens psiho-

logic-funcțional, ci în sens pur gnoseologic: „praeconcepit aedificator” [„constructorul concepe mai dinainte”] este pe deplin sinonim cu „praeexistit in mente aedificatoris”. Pentru o gândire educată în spirit aristotelic, acest lucru este, în fond, de la sine înțeles, căci după părerea lui Aristotel artistul „crează” tot atât de puțin forma cit și materia, rolul lui constind în a introduce forma în materie (cf. Aristotel, *Metaph.*, VII, 8).

¹⁴⁷ Ficino (citată mai sus, nota 133): „innata”, „ingenita”.

¹⁴⁸ Rafael (citată mai sus, p. 34.) „mi viene nella mente”.

¹⁴⁹ G. B. Armenini, *De' veri Precetti della Pittura*, Ravenna, 1587 (citată integral în nota 200): „gli vien nascendo”.

¹⁵⁰ Vasari (citată mai sus în nota 143): „si cava”.

¹⁵¹ Fil. Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno*, 1681, p. 72: „Idea f. Perfetta cognizione dell'obietto intelligibile, acquistata e confermata per dottrina e per uso. Usano questa parola i nostri Artefici, quando vogliono esprimere opera di bel capriccio, e d'invenzione” [„Idea f. Cunoașterea perfectă a obiectului inteligibil, dobândită și confirmată de teorie și practică. Folosesc acest cuvânt artiștii noștri când vor să se refere la o operă ce are la bază un capriciu reușit sau o fantezie”]. Cf. și Fr. Pacheco, *Arte de la pintura*, 1648, p. 164: „Las hermosas ideas, que tiene adquiridas el valiente artefice” [„Ideile frumoase, pe care le-a dobândit artistul talentat”].

¹⁵² Armenini (citată în nota 200): „si forma e scolpisce”.

¹⁵³ În poemul didactic al lui Karel van Mander (ed. R. Hoecker, 1915, pp. 252—253), în versul „Ons Ide' hier toonen most haer ghewelden” (X, 30; dealtfel versul nu trebuie tradus: „Idea trebuie să ne demonstreze aici forța ei”, ci „Idea noastră trebuie să-și demonstreze aici forța ei”), ideea este definită — marginal — astfel: „imaginary oft gheacht”, adică: „ideea = imaginație sau gândire”. Cf. și *ibid.*, XII, 4 (pp. 266—267): van Mander nu dezaprobă maestrul buni dacă pictează fără altă pregătire, după cum le trece prin cap, ceea ce „in hun Ide' is geschildert te voeren” [„a fost exprimat într-o idee”]. (Cf. și pasajul din Vasari, nota 157.)

¹⁵⁴ Vasari (citată în nota 143); în acest pasaj cele două semnificații: „conținutul reprezentării” și „capacitatea de reprezentare” stau alături într-una și aceeași frază. Foarte apropiată este și definiția lui Raff. Borghini, *Il Riposo*, Florența, 1594, pp. 136—137.

¹⁵⁵ Cf. de ex. B.S.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, 1584 (resp. 1585), II, 14, p. 158: „... le cose immaginate ... nell'Idea”.

¹⁵⁶ Guido Reni, citată la p. 185.

¹⁵⁷ Vasari, I, p. 148: „La scoltura e un'arte, che levando il superfluo della materia soggetta la riduce a quella forma, che nell'idea dello artefice è disegnata” [„Sculptura e o artă care, înlăturind ceea ce e de pri-

sos în materia supusă, o reduce la acea formă, care e concepută în ideea artistului”].

¹⁵⁸ Cf. p. 65 și urm.

¹⁵⁹ Citat, p. 185.

¹⁶⁰ Pacheco, *op. cit.*, p. 164 și urm.: „Porque este exemplar no se à de perder de vista jamas. I este es el lugar donde prometimos hablar deste punto. I toda la fuerça de estudios no echa fuere este original ... porque con los precetos i la buena i hermosa manera viene bien el juizio i elecion de las bellissimas obras de Dios i de la Naturaleza. I aqui se an de ajustar i corregir los buenos pensamientos del Pintor. *I cuando esto faltare, o no se hallare con la belleza que conviene, o por incomodad de lugar o de tiempo, bien admirablemente el valerse de las hermosas ideas, que tiene adquiridas el valiente artefice.* Como lo diò a entender Rafael de Urbino ... [urmează scrisoarea către Castiglione]. De manera que la perfecion consiste en *passar de las Ideas a lo natural, i de lo natural a las Ideas*, buscando siempre lo mejor i mas seguro i perfeto. Asi lo hazia tambien su maestro del mismo Rafael, Leonardo de Uinci, varon de sutilissimo ingenio atendiendo a seguir los antiguos, el cual primero que se pusiesse a inventar cualquier istoria, investigava todos los efetos propios i naturales de cualquier figura, conforme a su Idea.” [Urmează povestirea — evocată într-o frumoasă poezie — despre Zeuxis și cele 5 fecioare].

¹⁶¹ În realitate, atît Pacheco (cf. nota prec.), cît și Bellori (cf. p. 181.) exemplifică teoria ideilor cù ajutorul povestirii despre fecioarele din Crotona și pare deosebit de semnificativ faptul că Iunius (*De pictura veterum, Catalogus*, s.v. „Zeuxis”) traduce expresia τέλειον καλόν [„frumusețe desăvîrșită”], folosită de Dionis din Halicarnas în acest context, tocmai cu „ideea”: *καὶ πολλῶν μερῶν συλλογίσαντι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον καλόν* [„și alegînd din mai multe părți, arta a compus o frumusețe desăvîrșită”] însemnează pentru el: „ars construxit opus perfectae pulchritudinis *ideam* repraesentans” [„arta a construit o operă de o frumusețe desăvîrșită, reprezentînd *ideea*”]. Cf. și Fil. Baldinucci în discursul său academic din 5 ianuarie 1691 (1692), reproduș în ediția lucrării sale *Notizie dei professori del disegno*, din 1724, vol. XXI, p. 124 și urm.: „io leggo ... che Zeusi volendo dipignere per gli Crotoniati la figura d'Elena in modo, che rappresentar potesse la *più perfetta idea della beltà femminile* ... scelse dai Corpi delle cinque Vergini, quanto elle aveano di perfetto e di vago ... Ma queste (*sc. parole*) debbono, intendersi non come sentesi talvolta dire anche in pubblico da qualche semplice ..., cioè che Zeusi vedendo una perfetta parte in alcuna delle fanciulle, quella copiasse nel suo Quadro, come vedevala nell'originale, ed appresso a questa un'altra di altre fanciulle, e vadasi cosi discorrendo; *sapendosi molto bene*, che un bell'occhio intanto fa mostra di sua bellezza, in quanto

egli è *adattato al proprio viso*, e che una bella bocca, accomodata sopra volto non suo, perde il pregio dalla sua bellezza, la quale in sustanza da null'altro ridonda, che da un complesso di parti proporzionati al loro tutto ... Onde convien dire, che Zeusi, dopo aver presa dai corpi ... la più bella proporzione universale, scorgendo l'inclinazione, che aveva alcuna parte a quel bello, che egli andava imaginando col pensiero, col caricarla e scaricarla riducesela con somma proporzione a quel *tutto di bellezza*, che gli andavasi *col pensiero imaginando*" („am citit ... că Zeuxis, vrînd să picteze pentru cei din Crotona chipul Elenei într-un mod care să poată reprezenta *cea mai perfectă idee a frumuseții feminine* ... a ales din corpurile celor cinci fecioare tot ceea ce aveau ele mai perfect și mai grațios ... Dar aceste (*sc. cuvinte*) nu trebuie înțelese în sensul în care auzi uneori vorbind în public cîte un om nepriceput ... cum că Zeuxis, văzînd o parte perfectă la vreuna din fete, a copiat-o în tabloul său așa cum a văzut-o în original, și lingă asta o alta de la celelalte fete și așa mai departe; *dar știindu-se foarte bine că un ochi frumos este frumos în măsura în care e adaptat chipului căruia îi aparține* și că o gură frumoasă, aplicată unei figuri care nu e a sa își pierde din frumusețe, care în fond nu rezultă din altceva decît dintr-un complex de părți proporționate față de întregul căruia îi aparțin ... Deci se cuvine să spunem că Zeuxis, după ce a luat din corpuri ... cea mai frumoasă proporție universală, observînd înclinația, pe care o avea fiecare parte față de acel frumos, pe care el și-l imagina cu gîndul, a redus-o, încărcînd-o și micșorînd-o, după cea mai bună proporție, la acel *tot frumos*, pe care și-l imagina *cu gîndul*"[.]

Aici Baldinucci polemizează cu obiecțiile lui Bernini care, cu un puternic simț al indivizibilei unități vitale, proprie unui organism din natură, declarase toată anecdota lui Zeuxis drept o „fabulă” (Fil. Baldinucci recurge la o terminologie în mare măsură asemănătoare cu cea din pasajul mai înainte citat și în a sa *Vita del Cav. Gio. Lor. Bernini*, ed. Burda și Pollak, 1912, p. 237); el salvează teoria selecțiunii prin aceea că, în locul unei juxtapunerii mecanice, presupune o sinteză spirituală în gîndire — dar tocmai prin aceasta „idea della beltà femminile” dobîndită pe această cale se va caracteriza în mod deosebit de clar ca o reprezentare sintetică dobîndită *a posteriori*. Dealtfel, și Fr. Bacon, din motive asemănătoare cu cele ale lui Bernini, a luat poziție împotriva teoriei selecțiunii (care, firește, era cu totul opusă și concepției despre geniu a unuia ca Heinse): dacă un artist al Antichității ar fi procedat într-adevăr așa cum se relatează despre Zeuxis, atunci rezultatul ... nu ar fi putut să satisfacă pe nimeni altul decît pe el însuși; cf. polemica împotriva acestor concepții la S. van Hoogstraaten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, 1678, VIII, I, p. 279 și urm.

¹⁶² Cf. p. 65.. și urm.

¹⁶³ Cf. scrisoarea lui Guido Reni, citată la p. 185.

¹⁶⁴ Cf. în acest sens Petrarca, *Sonn. LVIII* :

„Quanto giunse a Simon l'alto Concetto
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile ...“

[„Cît a ajuns la Simon înalta Idee/ care i-a pus în mină condeiul pentru mine ...“].

¹⁶⁵ Ceva asemănător se află sub un proiect de arhitectură din ediția Vitruviu a lui Cesariano (Como, 1520): „*Idea octogonae hecubae phalae et pyramidatae*“; cf. și titlurile de cărți îndrăgite, începînd cu mijlocul secolului al XVI-lea în țările romanice: *Idea del Teatro* (de Giulio Camillo, 1550), *Idea del Tempio della Pittura* (de G. P. Lomazzo, 1590), *L'Idée du Peintre Parfait* (de Roger de Piles, 1699).

¹⁶⁶ Cf. nota 43. De aici devine lesne de înțeles că teoria artei în manierism, cu orientarea sa scolastică, pentru care pe de o parte „subiectul“ era același lucru cu „idea“, dar pe de altă „idea“ era totuna cu „forma“ (sive species), a ajuns, în unele cazuri, să se folosească termenul „formă“ tocmai acolo unde astăzi noi am folosi termenul „conținut“. Cf., în legătură cu aceasta, lucrarea în curs de apariție a lui F. Saxl despre un *Discorso* necunoscut al pictorului Jacopo Zucchi.

¹⁶⁷ Pacheco, *op. cit.*, citat în nota 160; la Pacheco apare cu o deosebită claritate dubla semnificație a termenului „idee“: pe de o parte, el apare (în pasajul citat mai sus) în sensul de reprezentare specifică a frumuseții, explicată prin povestea lui Zeuxis și a fecioarelor din Crotona; pe de altă parte (în discuția privitoare la „invención“, citată în nota 197), el apare cu sensul de „conceto o imagen de lo, que se hà de obrar“ [„concept sau imagine a ceea ce urmează să fie executat“], caz în care — sprijinindu-se pe noua teorie a artei orientată speculativ, deci în primul rînd pe Zuccari — este discutată sub specia teoriei cunoașterii scolastic-peripatetic și este explicată și tratată, ca la Zuccari însuși, ca un concept „teologic“.

¹⁶⁸ Baldinucci, *Vocabolario* ..., citat în nota 151.

¹⁶⁹ Giordano Bruno, *Eroici Furori*, I, 1 (*Opere*, ed. A. Wagner, 1830, II, p. 315, menționat de Schlosser, *Materialien z. Quellenk.*, VI, p. 110, și Walzel, *op. cit.*, p. 75 și urm.; „Conchiudi bene, che la poesia non nasce da le regole se non per leggerissimo accidente: ma le regole derivano da le posie: e però tanti son geni e specie di vere regole, quanti son geni e specie di veri poeti“.

¹⁷⁰ Ne asociem cu această diviziune tripartită, la expunerea lui Walter Friedländer, ce urmează să apară în curînd (în *Handbuch der Kunstwissenschaft*

al lui Bürger-Brinkmann), pentru a cărei comunicare aducem și pe această cale vii mulțumiri autorului ei.

¹⁷¹ Putem întâlni cel puțin un reprezentant remarcabil al „naturalismului” riguros inductiv în Bernard Palissy, artizanul, cercetătorul naturii și teoreticianul francez, în multe privințe influențat de Leonardo, pe care uneori îl și plagiază; asupra lui, studiul pregătit de dr. E. Kris aduce date mai amănunțite.

¹⁷² Cf. E. Panofsky, în *Zeitsch. f. Asth. u. allg. Kunstwiss.*, XIV, 1920 p. 321 și urm.

¹⁷³ Lomazzo, *Trattato*, VI, 34, p. 363:

Alberti, p. 123:

În reprezentarea unei crucificări trebuie înfățișată o figură „in atto che ti guardi piangente, come che ti voglia dire la causa del suo dolore et moverti a participar della doglia sua ...” [„în timp ce te privește plângind, ca și cum ar vrea să-ți spună care-i cauza durerii sale și să te facă să participi la jalea sa ...”]

„Et piacemi sia nella storia, chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci; o chiami con la mano a vedere; o con viso cruccioso et con li occhi turbati minacci, che niuno verso loro vada ... o te inviti ad piagnere con loro insieme o a ridere ...” [„Și îmi place ca în scenele istorice să fie cineva care să ne atragă atenția și să ne arate ce se petrece acolo sau să ne îndemne cu mâna să privim; sau să fie cu fața încruntată și cu ochii tulburi amenințatori, încât nimeni să nu cuteze a privi spre ei ... sau să te invite să plîngi sau să rizi împreună cu ei ...”]

Putem constata nenumărate corespondențe de acest fel — și la alți teoreticieni ai artei din secolele XVI—XVIII — avînd în vedere că teoria artei în general este și trebuie să fie în multe privințe una din disciplinele cele mai conservatoare.

¹⁷⁴ Cf. Schlosser, *Materialien z. Quellenk. d. Kunstgesch.*, IV, p. 17 și urm.; VI, p. 45 și urm.; VI, p. 57 și urm.

¹⁷⁵ Este semnificativ faptul că această epocă s-a putut entuziasma tocmai pentru un tablou atît de „înțesat” ca *Martiriul celor zece mii* de Dürer: „con si bell'ordine, che lo sguardo nulla patisce della moltitudine delle figure, ma gusta ogni cose” [„cu o ordine atît de frumoasă, încît privirea nu suferă deloc din cauza mulțimii figurilor, ci gustă fiecare lucru”] (Comanini, *op. cit.*, p. 250).

¹⁷⁶ Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 1553, c. 52; in noua ediție a lui Karl Frey (*Samml. ausgew. Biographien Vasaris* II, 1887, p. 192).

¹⁷⁷ Leonardo, *Trattato*, nr. 267 și urm.

¹⁷⁸ Lomazzo, *Trattato*, I, 1, p. 23; v. și *ibidem*, VI, 4, p. 296.

¹⁷⁹ Borghini, *op. cit.*, p. 150: „Le misure ... è cosa necessaria à sapere; ma considerar si dee, che non sempre fa luogo l'osseruarle. Conciosiacosa che spesso si facciano figure in atto di chinarsi, d'alzarsi, e di volgersi, nelle cui attitudini hora si distendono ed hora si raccolgono le braccia di maniera, che à voler dar gratia alle figure bisogna in qualche parte allungare ed in qualche altra parte restringere le misure. La qual cosa non si può insegnare (cf. dimpotrivă, încercările lui Dürer, Leonardo, Piero della Francesca!); ma bisogna che l'artefice con giudicio del naturale la imprenda”.

¹⁸⁰ Zuccari, *Idea*, II, 6, p. 133 și urm.: „Ma dico bene e so, che dico il vero, che l'arte della pittura non piglia i suoi principi, nè ha necessità alcuna di ricorrere alle matematiche scienze, ad imparare regole e modi alcuni per l'arte sua, nè anco per poterne ragionare in speculazione; però non è di essa figliuola, ma bensi della Natura e del Disegno. L'una le mostra la forma: l'altra le insegna ad operare. Sicchè il pittore, oltre i primi principi ed ammaestramenti avuti da 'suoi predecessori, oppure dalla Natura stessa, dal giudizio stesso naturale con buona diligenza ed osservazione del bello e buono diventa valent'uomo senz'altro aiuto o bisogno della matematica.

Dirò anco, come è vero, che in tutti i corpi dalla Natura prodotti vi è proporzione e misura, come afferma il Sapiente: tuttavia chi volesse attender a considerarle tutte le cose e conoscerle per speculazione di teorica matematica, e conforme a quella operare, oltre il fastidio intollerabile sarebbe un perdimento di tempo senza sostanza di frutto alcuno buono; come ben mostrò uno de'nostri professori ben valent'uomo, che volle a proprio capriccio formar corpi umani con regola matematica; a proprio capriccio, dico, non però da credere di poter insegnare a' professori operare per tal regola, che sarebbe stato vanità e pazzia espressa, senza poterne mai cavare sostanza alcuna buona, anzi dannosa; perchè oltre gli scorci e forma del corpo sempre sferico, cotali regole non servono ne convergono alle nostre operazioni: che l'intelletto ha da essere non solo chiaro, ma libero, e l'ingegno sciolto, e non così ristretto in servitù meccanica di sì fatte regole, perocchè questa veramente nobilissima professione vuole il giudizio e la pratica buona, che le sia regola e norma al ben operare. Siccome a me già disse il mio diletteissimo fratello e predecessore nel mostrar mi le prime regole e misure della figura umana, che devono essere di tante teste, e non più, le perfette proporzioni e graziose. Ma conviene, disse egli, che tu ti facci sì familiari queste regole e misure nell'operare, che tu abbi nelli occhi il compasso e la

squadra: e il giudizio e la pratica nelle mani. Sicchè codeste regole e termini matematici non sono, e non possono essere, nè utili nè buoni per modo di dovere con essi operare. Imperocchè in cambio di accrescere all'arte pratica, spirito e vivezza, tutto le torrebbe, poiche l'intelletto si avilirebbe, il giudizio si smorzerrebbe, e torrebbe all'arte ogni grazia, ogni spirito e sapore.

Sicchè il Durero per quella fatica, che non fu poca, credo, che egli a scherzo, a passatempo e per dar trattenimento a quelli intelletti, che stanno più su la contemplazione, che su le operazioni, ciò facesse, e per mostrare, che il Disegno e lo spirito del pittore sa e può tutto ciò, che si presuppone fare. Parimente di poco frutto fu e di poca sostanza l'altra che lasciò disegnata con scritti alla rovescia un altro pur valent'uomo [sc. Leonardo da Vinci] di professione, ma troppo sofisticato anch'egli, in lasciare precetti pur matematici a muovere e torcere la figura con linee perpendicolari, con squadra, e compassi: cose tutte d'ingegno sì, ma fantastico e senza frutto di sostanza: pur come altri se la intendano, ciascuno può a suo gusto operare. Dirò bene, che queste regole matematiche si devono lasciare a quelle scienze e professioni speculative della geometria, astronomia, arimmetica, e simili, che con le prove loro acquietano l'intelletto. Ma noi altri professori del Disegno non abbiamo bisogno d'altre regole, che quelle, che la Natura stessa ne dà, per quella imitare. Sicchè vollendo pure noi, che questa professione abbia ancor ella madre, come hanno tutte l'altre scienze speculative e pratiche, diremo per verità, che essa non ha altra genitrice, nutrice e balia, che la Natura stessa, la quale va con tanta diligenza ed osservazioni imitando per mostrarsi di essa figlia legittima, cara e virtuosa, siccome similmente non ha altro genitore di essa degno, che il Disegno interno e pratico artificiale proprio, e particolare di essa, e da lei genito e prodotto.“
[„Eu spun însă — şi ştiu că spun adevărul — că arta picturii nu-şi împrumută principiile de la ştiinţele matematice, şi nici nu are nevoie să recurgă la ele pentru a învăţa oarecari reguli şi metode necesare artei sale, sau pentru a-şi clarifica unele aspecte de factură speculativă; aşadar nu e o fiică a ei, ci mai curînd a naturii şi a « desenului ». Una îi arată forma, celălalt o învaţă cum să lucreze. Astfel că pictorul, în afară de primele principii şi învăţăături primite de la înaintaşii săi, sau de la natura însăşi, cu ajutorul judecăţii naturale dimpreună cu o bună îndeminare şi observaţie a frumosului şi a binelui, devine om iscusit fără să aibă nevoie de alt ajutor sau de matematică.

Voi spune încă, aşa cum e drept, că în toate corpurile produse de către natură există proporţie şi măsură, aşa cum afirmă Înţeleptul: totuşi, dacă cineva ar încerca să observe şi să cunoască toate lucrurile cu ajutorul speculaţiei bazate pe teoria matematică, şi să lucreze conform cu ea, aceasta ar însemna, lăsînd la o parte osteneala insuportabilă, o risipă de timp fără nici

un folos, așa cum s-a văzut la unul din confracții noștri intru artă, care deși era un pictor iscusit, a vrut, după fantezia sa, să realizeze corpuri omenești pe baza unor reguli matematice; zic, după fantezia sa, fără să creadă totuși că-i poate învăța pe confracți să lucreze după o astfel de regulă, ceea ce ar fi fost o absurditate și o nebulie curată, care nu ar fi putut duce niciodată la rezultate bune, ci, dimpotrivă, ar fi fost întotdeauna fără folos, căci în afară de racursiuri și de forma corpului, care e întotdeauna sferic, asemenea reguli nu sînt utile și nu servesc lucrărilor noastre: pentru că gîndirea nu trebuie să fie numai clară, ci și liberă, iar spiritul trebuie să fie degajat și nu îngîrdit printr-o servitute mecanică față de oarecare reguli stabilite în chipul acesta, deoarece această profesiune, cu adevărat cea mai nobilă, vrea ca judecata și practica bună să-i fie regulă și normă pentru a lucra bine. Așa cum mi-a spus încă prea iubitul meu confrate și înaintaș, cînd mi-a arătat primele reguli și măsuri ale figurii umane, care trebuie să fie de atîtea capete și nu mai mult, pentru a avea proporții perfecte și grațioase. Dar se cuvine, a spus el, ca tu să te familiarizezi cu aceste reguli și măsuri în timp ce lucrezi, încît să ai în ochi compasul și echerul, iar în mîini judecata și practica. Astfel că aceste reguli și definiții matematice nu sînt și nu pot fi nici utile, nici bune pentru a lucra după ele. Pentru că în loc de a adăuga spirit și vioiciune artei practice, i le-ar lua de tot, apoi intelectul s-ar degrada, judecata ar amorți și ar răpi artei practice toată grația, tot spiritul și toată savoarea.

Prin urmare cred că Dürer a încercat acest lucru, care comportă nu puțină osteneală, ca o distracție, ca un mod de a-și ocupa timpul și pentru a da o preocupare acelor intelecte înclinate mai mult spre contemplare decît spre lucrare și pentru a arăta că „desenul” și spiritul pictorului știu și pot tot ceea ce își propun să facă. De asemeni, de puțin rod și de puțin substanță s-au dovedit a fi desenele cu scrieri pe spate, pe care le-a lăsat un alt confrate (*sc.* Leonardo da Vinci), dealtminteri un om iscusit, dar prea sofisticat și el în încercarea de a da precepte pur matematice pentru a mișca și răsuci figura cu ajutorul liniilor perpendiculare, a echerului și a compasului: toate aceste lucruri sînt, desigur, ingenioase, dar fanteziste și fără rod substanțial; căci, așa cum e de la sine înțeles, fiecare poate să lucreze după gustul său. Voi spune, deci, că aceste reguli matematice trebuie lăsate științelor și profesiunilor speculative cum sînt: geometria, astronomia, aritmetica și altele asemenea, care satisfac intelectul cu probele lor. Dar noi ceilalți, care practicăm « desenul », nu avem nevoie de alte reguli, în afară de acelea pe care ni le dă natura însăși, pentru a o imita. Astfel că, dacă vrem ca această profesiune să aibă și ea o mamă, așa cum au toate celelalte științe speculative și practice, vom spune cu drept cuvînt că ea nu are altă mamă sau doică afară de natura însăși, pe care o imită cu atîta stăruință și supunere pentru a se arăta ca o fiică legitimă a ei, scumpă și

virtuoasă, după cum de asemeni nu are alt tată demn de ea, în afară de « desenul » interior și practica artistică particulară, proprie ei, născută și produsă de ea.”]

Desigur că o asemenea polemică îl nedreptățește în mare măsură pe Dürer, întrucât el însuși s-a îndreptat cu toată asprimea împotriva încercărilor de a „inventa” un sistem de proporții (Lange-Fuhse, p. 351,4 și urm.) și a accentuat în mod expres că „nit allweg not” [„nu este întotdeauna necesar”] ca „ein jedlich Ding allweg zu messen” [„să măsurăm mereu fiecare lucru”], ci mai curînd ar voi să știe că măsurătoarea exactă este în fond doar un mijloc spre cucerirea unei „bune capacități de a măsura din ochi” [„ein gut Augenmass”] (Lange-Fuhse, p. 230, 16 și urm.); în orice caz însă protestul acesta puternic este un simptom caracteristic al concepției manieriste despre artă, așa cum poate fi întîlnit, deși de cele mai multe ori într-o formă ceva mai atenuată, la mulți alți scriitori din aceeași vreme: pasajului din Borghini, citat în nota 179, și pasajului din Vincenzo Danti, citat în nota 182, li se poate alătura de pildă și afirmația lui Comanini care, după ce comunică cititorului proporțiile lui Vitruviu, lasă să urmeze considerațiile cu caracter limitativ de mai jos: „Vero è, che bene spesso è necessario al Pittore operante, hauere (come diceua Michel Angelo) il compasso dentro gli occhi: non potendosi così di leggier osseruare la misura col compasso nel far gli scorti; quantunque Alberto Durero habbia insegnato la maniera di scortar con linee. Ma oltre, che questa sua regola è poco vsata, io stimo, che sia ancora di poco e forse di niun giouamento à chi opera” [„Este adevărat că adesea e necesar pentru pictorul care lucrează să aibă (cum zicea Michel Angelo) compasul în ochi, căci nu e atît de ușor să se observe măsura cu compasul atunci cînd se fac racursiuri: deși Albert Dürer a învățat o metodă de-a face racursiuri cu ajutorul liniilor. Dar pe lângă faptul că această regulă e puțin folosită eu consider în plus că ea este de puțin ajutor, ba poate chiar de nici unul, pentru cel care lucrează”] (*op. cit.*, p. 231; din sfera teoriei artei din Țările de Jos poate fi pomenit Willem Goeree, *Naturlijk en schilderkonstig ontwerp der Menschkunde*, 1682, p. 45, pentru critica pe care o face la adresa lui Dürer).

Demn de remarcat în toată această dispută e faptul că Zuccari pare a fi singurul care încearcă să fundamenteze protestul împotriva metodei matematice pornind nu numai de la obiect (adică de la mobilitatea corpurilor care urmează să fie reprezentate), ci și de la subiect (și anume de la nevoia de libertate a spiritului artistic).

¹⁸¹ Cf. B. Schweitzer în *Mitt. d. dtsh. archeol.*, Inst., röm. Abtlg., XXXIII, 1918, p. 45 și urm.

¹⁸² Vinc. Danti, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni*, 1567 (extrase publicate de Schlosser în *Jahrbuch d. Kunstsamml. d. Allerh.*

Kaiserh., XXXI, 1913, p. 14 și urm.), cap. XI; în retipărirea care ne-a stat la îndemână (Florența, 1830), p. 47 și urm.: „Che il modo d'operare nell'arti del disegno non vale sotto alcuna misura di quantità perfettamente, come vogliono alcuni“ [„Că modul de a lucra specific artelor desenului nu se pretează în chip perfect la vreo măsură cantitativă, așa cum pretind unii“]. În ceea ce privește arhitectura, el lasă posibilitatea unei anumite normări, prin măsurătoare, dar pentru pictură și sculptură aceasta nu este utilizabilă: „... È ben vero, che alcuni antichi et moderni hanno con molta diligenza scritto sopra il ritrarre il corpo humano; ma questo si è veduto manifestamente non poter servire; perchè hanno voluto con il mezzo della misura determinata circa la quantità comporre la sua regola, la qual misura nel corpo humano non ha luogo perfetto, per ciò che egli è dal suo principio al suo fine mobile“ [„... Este adevărat că unii antici și moderni au scris cu mult zel despre reprezentarea corpului uman; dar s-a văzut limpede că acest lucru nu poate folosi, pentru că ei au vrut să-i stabilească o regulă cu ajutorul unei măsurători determinate în ceea ce privește cantitatea; dar această măsură nu se adaptează perfect corpului uman, întrucît el este mobil de la început pînă la sfîrșit“].

¹⁸³ Danti, *op. cit.*, *Prefazione* și cap. XVI (în retipărire, p. 12 și urm. și p. 95).

¹⁸⁴ Zuccari, *Idea*, II, 2, p. 110, unde este propusă analiza și mai completă a acelei „regola e simmetria del corpo umano“: „Onde vediamo, che i corpi umani sono vari di forme e di proporzioni; altri magni, altri grassi, altri asciutti, altri pastosi, e teneri, altri di proporzione di sette teste, altri di otto, altri di nove e mezza, altri di dieci, come è l'Apollo nel Belvedere di Roma: così le Ninfe, e le Vergini Vestali. D'otto e mezza, e nove teste dagli antichi furono figurati Giove, Giunone, Plutone, Nettuno ed altri simili: di nove, e mezza, come Marte, Ercole, Saturno e Mercurio. Di sette, e sette e mezza Bacco, Sileno, Pan, Fauni, e Silvani. Ma la più commune e bella proporzione del corpo umano è di nove teste in dieci, come più a pieno di queste regole e simmetria del corpo umano ne tratteremo a parte nella scuola del Disegno, che appresso questo secundo libro disegniamo porre“ [„De unde vedem că trupurile omenești sînt variate ca forme și proporții: unii sînt mari, alții sînt grași, alții sînt slabi, alții delicați și firavi, unii au proporția de șapte capete, alții de opt, alții de nouă și jumătate, alții de zece cum e Apollo de la Belvedere din Roma: tot așa nimfele și fecioarele vestale. De opt sau jumătate și nouă capete au fost figurați de către antici Iupiter, Iunona, Pluton, Neptun și alții asemenea; de nouă sau nouă și jumătate sînt Marte, Hercule, Saturn și Mercur. De șapte sau șapte și jumătate Bacchus, Silen, Pan, Faunii și Silvanii. Dar cea mai frecventă și mai frumoasă proporție a corpului omenesc este de nouă pînă la zece capete,

dar despre aceste reguli și despre proporția corpului omenesc vom trata separat în Școala de desen, de care intenționăm să ne ocupăm după această a doua carte”].

¹⁸⁵ Lomazzo, *Trattato*, I, cap. 5—18. Cf. și Panofsky, *Monatshefte f. Kunstwiss.*, XV, 1. Capitolele 20 și 21 prezintă apoi și proporțiile calului, capitolele 22 până la 28 pe cele ale arhitecturii. Teoria mișcărilor expresive va fi tratată în cartea a II-a, cap. 7 și urm., iar în cap. 22 și 23 vor fi descrise chiar și posibilitățile de mișcare ale plantelor și veșmintelor.

¹⁸⁶ Danti, *op. cit.*, cap. XVI (în retipărire, p. 90 și urm.) și mai frecvent, de pildă, p. 73: „... si harebbe à osservare in tutte le cose, che il disegno mette in opera, cioè cercar sempre di fare le cose, come *dovrebbero essere*, e non in quello modo che *sono*” [„... ar trebui avut în vedere, în toate lucrurile pe care le efectuează desenul, adică a căuta întotdeauna să facem lucrurile așa cum *ar trebui să fie* și nu așa cum *sînt*”].

¹⁸⁷ Danti, *op. cit.*, cap. XVI, p. 93 și urm.: „E così quell'artifice, che col mezzo di queste due strade (*sc.* „ritrarre” și „imitare”) camminerà nell'arte nostra, cioè nelle cose, che hanno in se imperfezione e che harebbono à essere perfette, col imitare, e nelle perfette col ritrarre, sarà nella vera e buona via del disegno” [„Și astfel artistul care va merge pe aceste două drumuri (*sc.* « reprezentarea » și « imitarea ») în arta noastră, adică în cazul lucrurilor care au în sine imperfecțiune și care vor trebui să fie perfecte va lucra cu ajutorul imitației, iar în cazul lucrurilor perfecte — cu ajutorul reprezentării, va fi pe calea cea adevărată și bună a desenului”]. Afirmția lui Schlosser că, după părerea lui Danti, în cazul reprezentării unor „corpi inanimati”, a unor plante și animale neraționale ar fi nevoie numai de folosirea lui „ritrarre” nu este într-un totu exactă: Danti recunoaște, într-adevăr, că reprezentarea este cu atât mai ușoară cu cât obiectul se află mai jos pe scara lucrurilor și că de aceea un artist, care nu știe să redea decît lucruri fără viață, nu ar trebui numărat printre artiștii „adevărați” (p. 92); el cere însă, în ceea ce privește plantele chiar cu deosebită energie (cap. XIII, în special p. 72 și urm.), ca în caz de nevoie, adică atunci cînd imperfecțiunile obiectului din natură ce urmează să fie redat sînt reale, procedeul „imitativ” (adică în terminologia lui: idealizant) să fie aplicat pretutindeni.

¹⁸⁸ Armenini, *op. cit.*, II, 3, p. 88. Citat de K. Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von Malerei im Cinquecento*, 1912, p. 107. Cf. în legătură cu aceasta și o afirmație a lui Jul. Caes. Scaliger, atacată încă de Junius, *Esotericæ Exercitationes ... ad Cardanum*, CCCVII, II (în ediția de la Frankfurt, 1576, care ne-a fost accesibilă, p. 937): „Mavultque [sapiens] pulchram imaginem, quam naturali similem designatae. Naturam enim in ea superat ars, quia multis eventis a primo homine symmetria illa depravata fuit. At nihil

impedit platen, quominus attollat, deprimat, addat, demat, torqueat, dirigat. Equidem ita censeo: nullum umquam corpus tam affabre fuisse a Natura factum (duo scilicet excipio: unum primi hominis, alterum veri hominis, veri Dei) quam perfecte finguntur hodie doctis artificum manibus.“

[„Cel priceput preferă o imagine frumoasă celei considerate aidoma naturii. Căci arta întrece natura în această privință, pentru că simetria aceea a fost stricată de către primul om prin multe evenimente. Dar nimic nu-l împiedică pe sculptor să înlăture, să apere, să adauge, să dea jos, să întoarcă sau să îndrepte. Într-adevăr, cred că natura nu a creat niciodată vreun corp cu atita măiestrie (desigur sînt două excepții: corpul primului om și corpul omului adevărat și Dumnezeu adevărat) cu cită măiestrie creează astăzi miinile iscusite ale artiștilor.“]

¹⁸⁹ Lomazzo, *Trattato*, VI, 50, p. 434 (citată de Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, p. 92), cu privire la portretele feminine: „Nelle femine maggiormente v'è osservato con esquisita diligenza la bellezza, leuando quanto si può con l'arte gli errori della natura“ („În cazul femeilor trebuie observată cu deosebită grijă frumusețea, înlăturînd pe cît se poate, cu ajutorul artei, erorile naturii“). În ceea ce privește portretele de bărbați, se impune de asemenea cerința de a atenua disproporția și lipsa de armonie a culorilor, însă cu un adaos limitativ: „ma di tal modo e con tal temperamento, che'l ritratto non perda la similitudine“ („dar în așa fel și cu așa pricepere, încît portretul să nu-și piardă asemănarea“) (Lomazzo, *Trattato*, I, 2, citată de Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, p. 90; Vasari ezită însă între cerința fidelității absolute față de natură (IV, p. 462 și urm.) și recunoașterea principiului idealizării (VIII, p. 24), lucrul către care trebuie să se tindă fiind reunirea ambelor (IV, 463).

Nu este lipsită de interes comparația unor asemenea prescripții cu punctele de vedere ale lui Alberti, în fond înrudite și care au devenit exemple pentru posteritate (și Lomazzo se referă — p. 434 — la aceleași exemple antice, cum sînt portretele lui Antigonos și Pericle) (p. 119 și urm.): „Le parti brutte a vedere del corpo e l'altre simili quali porgono poca gratia, si cuoprano col panno, con qualche fronde et con la mano. Dipignevano li antiqui l'immagine d'Antigono solo da quella parte del viso, ove non era manchamento dell'occhio; et dicono, che a Pericle era suo capo lungho et brutto, et per questo dai pictori et dalli sculptori non come li altri era col capo armato ritratto. Et dice Plutarco, li antiqui pictori dipigniendo i Rè, se in loro era qualche vitio non volerlo però essere notato, ma quanto potevano, servando la similitudine, emendavano. Così adunque desidero in ogni storia servarsi, quanto dissi, modestia et verecundia ...“ („Părțile corpului urîte la vedere și altele asemenea, care prezintă puțină grație, se acoperă cu veșmintul, cu ceva frunze sau cu mina. Anticii pictau portretul lui Anti-

gonos numai din acea parte a feței de unde nu era lipsă ochiul și spun că Pericle avea capul lunguieț și urît și de aceea a fost reprezentat de către pictori și sculptori nu ca ceilalți, ci cu casca pe cap. Iar Plutarh spune că pictorii din Antichitate, atunci cînd îi pictau pe regi, dacă aceștia aveau vreun cusur, nu voiau să-l redea, ci pe cît puteau îl corectau, păstrînd asemănarea. Astfel doresc să se păzească, în orice scenă istorică, precum am zis, modestia și respectul ...”]. Căci Alberti pune accentul principal nu atît pe corectarea cusurilor, cît pe o escamotare a lor, care să nu dăuneze fidelității față de natură și, în strînsă legătură cu aceasta, tratează întreaga problemă nu din unghiul de vedere al „frumuseții”, ci din cel al „bunei-cuviințe”, ceea ce se manifestă și prin introducerea pasajului respectiv în cartea a II-a în loc de a III-a tratatului său: cerința de a sustrage privirilor cusurile trupului stă, pentru el, aproape pe aceeași treaptă cu cerința de a acoperi acele părți ale corpului care sînt „respingătoare”, cerință care se subordonează categoriilor generale de „decorum”, „modestia” și „verecundia” — după cum el, în general, înțelege prin „cusururi” nu atît „defectele de frumusețe”, cît infirmitățile și malformațiile propriu-zise.

¹⁹⁰ L. Dolce, *L'Aretino, Dialogo della pittura*, 1557; retipărire, ed. Ciampoli, Lanciano, 1913, p. 43: „Deve il pittore procacciare non solo di imitare, ma di superare la natura. Dico superare la natura in una parte, che nel resto è miracoloso, non pur se si arriva, ma quando vi s'arriva. Questo è in dimostrare... in un corpo solo tutta quella perfezione di bellezza, che la natura non vuol dimostrare a pena in mille”.

¹⁹¹ Într-o concordanță aproape literală cu Vasari (citată în nota 143) este definit același „disegno” de către Borghini (*op. cit.*, II, p. 106), precum și de către Baldinucci (*Vocabolario*, p. 51). Încă și mai pronunțat apare punctul de vedere conceptualist asupra acestui „disegno” la Armenini (I, 4, p. 37), care neglijează cu totul impresia din natură, mereu invocată de Vasari, și, pretinzînd că redă părerea altora, îl definește ca „*artificiosa industria dell'intelletto col mettere in atto le sue forze secondo la bella Idea*” [„activitatea artistică a intelectului însoțită de punerea în acțiune a forțelor sale conform cu ideea frumoasă”] și își rezumă propria părere „che il disegno sia come vn *viuo lume di bello ingegno*, e che egli sia di tanta forza e cosi necessario all'vniuersale, che colui, che n'è intieramente priuo, sia quasi che vn cieco, io dico, per quanto alla mente nostra ne apporta l'occhio visiuo al conoscere quello, ch'è di garbato nel mondo e di decente” [„că acest «disegno» este ca o *lumină vie a ideii frumoase* și că el are atîta forță și e atît de necesar universului, încît acela care e cu totul lipsit de el, este ca și un orb, întrucît pentru mintea noastră el reprezintă ochiul văzător, care cunoaște ceea ce e frumos și decent în lume”]; apoi, îndeosebi la Zuccari citat în nota 199 și 200) și la Francesco Bisagno (*Trattato della Pittura*,

Veneția, 1642, p. 14), care, după ce redă părerea altora, ajunge să se identifice cu părerea lui Zuccari. Pe lângă acestea manierismul cunoaște și o definiție care se referă mai mult la importanța intuitivă decît la cea gnoseologică a actului de a „desena”, dar care accentuează, în același timp, mai mult spontaneitatea decît receptivitatea subiectului; această definiție se întîlnește la Armenini și Bisagno: „Altri poi dicono più tosto dover essere (sc. il Disegno) una *scienza di bella e regolata proporzione* di tutto quello che si vede, con ordinato *componimento*, dal quale si discerne il garbo per le sue debite misure” [„Alții spun apoi că reprezentarea trebuie să fie mai curînd o *știință a proporțiilor frumoase și regulate* a tot ceea ce se vede, dimpreună cu o *compoziție* ordonată, din care se degajă grația datorită unor dimensiuni potrivite“]. Ea este totuși redată de acești doi autori numai „referendo” [„ca referință”] și nu „asserendo” [„ca afirmație”], în timp ce Lomazzo (*Trattato*, I, 1, p. 24, izvorul probabil al lui Armenini) prezintă o concepție foarte asemănătoare, firește adînc fundamentată metafizic și cosmologic, drept o concepție a sa proprie: „il medesimo vuol dire *quantità proporzionata*, quanto disegno” [„*cantitate proporționată* este de fapt totuna cu disegno“].

¹⁹² Este semnificativ pentru viziunea conceptualistă asupra artei care se constituie către mijlocul secolului și faptul că A. Francesco Doni (*Il disegno*, 1549, p. 8 și urm.) vorbește despre personificarea „sculpturii” referindu-se la *Melancolia* lui Dürer (cf. Schlosser, *Materialien z. Quellenkunde*, II, p. 26).

¹⁹³ Armenini, *op. cit.*, v. nota 191.

¹⁹⁴ Cf. și Schlosser, *Materialien z. Quellenkunde*, VI, p. 118. Raportul dintre acel „disegno” care se naște spontan și „pittura” care nu face decît să-l execute pe acesta și-a găsit o expresie vizuală într-un tablou de Guercino (Galeria din Dresda, nr. 369), invocat încă de Birch-Hirschfeld (*op. cit.*, p. 31): „Pittura” sub înfățișarea unei femei tinere și frumoase, pictează un Cupidon după un desen, pe care i-l ține în față un bătrîn gînditor înțelept, personificare a lui „Disegno”. Același raport ca cel dintre „disegno” și „pittura” există firește și între „disegno” și celelalte două arte ale „desenului” — sculptura și arhitectura, după cum și Vasari definise desenul ca „padre delle tre arti nostre”. Un ecou al acestei concepții poate fi recunoscut în opinia care a pătruns pînă și în estetica cea mai nouă, opinie după care „desenul” se cuvine să-și revendice primatul față de „colorit”, în raport cu care trebuie să fie socotit, așa cum s-a exprimat odată Lomazzo (*Trattato*, I, 1, p. 24), ca fiind latura „substanțială” a picturii.

¹⁹⁵ Lomazzo, *Trattato*, Proemio, p. 8: „Perciòchè poniamo ch'un Rè commetta ad un pittore e ad un scultore, che tutti due facciano di lui un ritratto, non è dubbio che l'uno e l'altro hauerà nel suo intelletto la

medesima idea e forma di quel Rè“ [„Căci presupunind că un rege ar cere unui pictor și unui sculptor să-i facă fiecare câte un portret, nu încapă nici o îndoială că și unul și celălalt va avea în intelectul său aceeași idee și formă a acelui rege“]. Dacă aici „ideea“ celui care urmează a fi portretizat, în concordanță cu teoria scolastică a cunoașterii, ai cărei adepți sînt atît Zuccari cît și Lomazzo, este o reprezentare suprareală, dar și supra-subiectivă (de aceea teoretic identică pentru toți artiștii), la Bernini această idee dobîndește un caracter cu totul personal: „Bernini a dit, que jusqu'ici il avait presque toujours travaillé d'imagination...; qu'il ne regardait principalement que là-dedans, montrant *sont front*, où il a dit qu'était l'idée de sa Majesté (sc. Louis XIV); que autrement il n'aurait fait qu'une copie au lieu d'un original...“ [„Bernini a spus că pînă acum a lucrat aproape întotdeauna numai din imaginație...; că privirile și le îndrepta în primul rînd aici înăuntru — *arătîndu-și fruntea*, unde, a spus el, se află *ideea maiestății-sale* (sc. Ludovic al XIV-lea); că altfel ar fi însemnat să facă doar o copie în locul unui original...“] (Chantelou, *Journal du voyage du Cav. Bernin en France, Gaz. d. Beaux-Arts*, 1885, p. 73).

¹⁹⁶ Cf. V. Obernitz, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁷ Cu Zuccari este în oarecare măsură înrudit — abstracție făcînd de Lomazzo (*Trattato*) — spaniolul Fr. Pacheco, pe care l-am menționat în legătură cu acesta mai sus, în nota 167. Reproducem în cele ce urmează teoria sa, cu totul scolastică, despre idee, prezentată în capitolul referitor la invenție (*op. cit.*, p. 170 și urm.): „Que no es la pintura cosa hecha a caso, sino por elecion i arte del Maestro. Que para mover la mano a la execucion, se necessita de exemplar o idea interior: la cual reside en su imaginacion i entendimiento del exemplar exterior i objetivo, que se ofrece a los ojos... I esplicando esto, mas por menor, lo que los filosofos llaman exemplar, llamam los *Teologos* Idea. (Autor deste nombre fue Platon, si creemos a *Tulio* i a *Seneca*.) Este exemplar o Idea, o es exterior o interior, i — por otros nombres — objetivo o formal. El exterior es la imagen, señal o escrito, que se pone a la vista. Deste hablò Dios, quando diro a Moisen: mira: «obra segun el exemplar, que es visto en el monte». El interior es la imagen que haze la imaginativa, i el conceto que forma el entendimiento. Ambas cosas incaminan al artifice, a que con el lapiz o pinzel imite lo, que està en la imaginacion, o la figura exterior. En este sentido dizen los *Teologos*, que es la Idea de Dios su entendimiento: viva representacion de las cosas posibles. Tel que, a nostro modo de entender, dirigìo la mano deste Señor, para que las sacasse a luz: pasandolas del ser possibile al actual, labor maravillosa, que cantò Boecio (lib. de consol.):

« Tu cuncta superno / ducis ab exemplo pulchrum pulcherrimus ipse / mundum mente gerens »

Tu, que al modelo de tu sacra Idea
Sacas a luz quanto los ojos miran,
I al orbe bello en tu concepto vivo
Tu mas hermoso retretado tienes.

En consecuencia desto difine la idea Santo Tomas, o interior o exemplar, diciendo: « Idea es la forma interior, que forma el entendimiento. I a quien imitas el efecto por voluntad del artifice (qu. 2 de veritate. De donde se infiere, que no tienen ideas sino los agentes intelectuales, Angeles i ombres; i este no [în text: ne] se aprovechon dallas sino quando libremente obran.

Es pues, segun lo dicho, la idea un conceto o imagen de lo que se à de obrar, i a cuya imitacion el artifice haze otra cosa semejante, mirando como a dechado la imagen, que tiene en el entendimiento. De suerte que quando el artifice mira un Templo segun su Arquitectura o materialidad, entiende el Templo, mas quando entiende la imagen, que à formado su juizio del Templo, entonces entiende la idea de l'arte, sino del Soberano Artifice o de su sustituto.

Sacò Dios a luz, quanto vemos, imitando su idea; en tanto pintor, en quanto dirigido de su viva imagen dava ser a lo exterior a semejanca de su interior modelo, favoreciendo tanto las imagines, objeto i fin de la Pintura..." [„Căci pictura nu este un lucru făcut la întâmplare, ci prin alegerea și arta maestrului. Căci pentru a o realiza e nevoie de model sau idee interioară; care se află în imaginația sa și în înțelegerea modelului exterior sau obiectiv, care se oferă ochilor... Și explicînd, mai mult sau mai puțin, ceea ce filozofii numesc model, *Teologii* numesc Idee (autorul acestui nume a fost Platon, dacă e să-i credem pe *Tulius* și pe *Seneca*). Acest model sau Idee este sau exterior sau interior sau — cu alte cuvinte — obiectiv sau formal. Cel exterior este imaginea, semnul sau ceva scris, care se înfățișează vederii. La aceasta se referea Dumnezeu, cînd i-a zis lui Moise: iată: « lucrează după modelul pe care l-ai văzut pe munte ». Cel interior este imaginea pe care și-o face imaginația și conceptul pe care și-l formează intelectul. Aceste două lucruri, stau la îndemîna artistului, care imită cu creionul sau cu pensula, ceea ce este în imaginație sau figura exterioară. În acest sens zic teologii că Ideea lui Dumnezeu este intelectul său: reprezentare vie a lucrurilor posibile. Adică după modul nostru de a înțelege, ea a condus mîna lui pentru a le scoate la lumină; trecîndu-le de la existența în posibilitate la cea în act, lucrare minunată, pe care a cîntat-o Boetius (*lib. de consol.*) :

« Tu creezi toate / după modelul cel de sus și porți în minte lumea cea frumoasă, / tu însuși fiind foarte frumos ».

Tu, care după modelul sacrei tale idei
Scoți la lumină toate cîte văd ochii,
Și frumoasa lume în spiritul tău viu
O ai toată, tu cel mai frumos.

În acord cu aceasta, Sf. Toma definește ideea interioară sau modelul, zicînd: «Ideea este forma interioară pe care o plămăiește intelectul prin voința artistului» (qu. 2 *de veritate*). De unde rezultă că nu au idei decît agenții intelectuali, îngerii și oamenii: și aceștia nu se folosesc de ele decît cînd lucrează liber.

Apoi, după cum am spus, ideea este un concept sau imagine a ceea ce urmează să fie făcut și prin a cărei imitare artistul face un alt lucru asemănător, oglindind imaginea pe care o deține în minte. Astfel că atunci cînd artistul gîndește un templu sub raportul arhitecturii sale sau al materialității sale, concepe templul, dar cînd gîndește imaginea pe care și-a format-o judecata sa despre templu, atunci concepe ideea din artă, sau ideea Artistului Suveran sau a substitutului său.

Dumnezeu a creat, precum vedem, imitînd propria sa idee, ca un pictor, în măsura în care, dirijat de imaginea sa vie, a dat naștere în exterior la ceva asemănător cu modelul său interior, favorizînd deopotrivă imaginile, obiectul și scopul picturii..."]

¹⁹⁸ Cf. W. Franger, *Die Bildanalysen des Roland Fréart de Chambray*, Diss. Heidelb., 1917, p. 23; Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, pp. 19, 27; H. Voss, *Die Spätrenaissance in Florenz und Rom*, 1920, p. 464 și urm.

¹⁹⁹ Zuccari, *Idea*, I, 3 (p. 38 și urm.): „Ma prima che si tratti di qualsivoglia cosa, è necessario dichiarare il nome suo, come insegna il principe de' filosofi Aristotele nella sua Logica, altrimenti sarebbe un camminare per una strada incognita senza guido, o entrare nel laberinto di Dedalo senza filo. Però cominciando da questo capo, dichiarerò, che cosa io intendo per questo nome *Disegno interno*, e seguendo la comune intelligenza così appresso de' dotti come del volgo, dirò, che per *Disegno interno* intendo il concetto formato nella mente nostra per poter conoscere qualsivoglia cosa, ed operar di fuori conforme alla cosa intesa; in quella maniera, che noi altri pittori volendo disegnare o dipingere qualche degna istoria, com per esempio quella della Salutazione Angelica fatta a Maria Vergine, quando il Messaggier celeste le annunziò, che sarebbe madre di Dio, formiamo prima nella mente nostra un concetto di quanto allora potiamo pensare, che occorresse così in Cielo, come in Terra, si dal canto dell'Angelo Legato, come de quello di Maria Vergine, a cui si faceva la Legazione, e da quello di Dio, che fu il Legante. Poi conforme a questo concetto interno andiamo con lo stile

formando e disegnando in carta, e poi co' pennelli, e colori in tela, o in muro colorando. Ben è vero, che per questo nome di *Disegno interno* io non intendo solamente il concetto interno formato nella mente del pittore, ma anco quel concetto, che forma qualsivoglia intelletto; sebbene per maggior chiarezza, e capacità de' miei conprofessori ho così nel principio dichiarato questo nome del Disegno interno in noi soli; ma se vogliamo più compitamente e comunemente dichiarare il nome di questo Disegno interno, diremo, che è il concetto e l'idea, che per conoscere e operare forma chissisia. Ed io in questo Trattato ragiono di questo concetto interno formato da chissisia sotto nome particolare di Disegno, e non uso il nome *d'intenzione*, comè adoprano i logici e filosofi, o di *esemplare* o *idea*, com' usano i teologi, questo è perchè io tratto di ciò come pittore e ragiono principalmente a' pittori, scultori ed architetti, a' quali è necessaria la cognizione e scorta di questo Disegno per potere bene operare. E sanno tutti gl'intendenti, che si devono usare i nomi conforme alle professioni, di cui si ragiona. Niuno dunque si maravigli, se lasciando gli altri nomi a logici, filosofi e teologi, adopro questo di *Disegno* ragionando con miei conprofessori".

[„Dar mai înainte de a trata despre un lucru, e necesar să-i definim numele, așa cum ne învață principele filozofilor, Aristotel, în *Logica* sa, altminteri ar însemna să umblăm pe un drum necunoscut fără călăuză sau să intrăm în labirintul lui Dedal fără a avea un fir. Așadar, începînd de aici, voi defini ce înțeleg eu prin acest «*Disegno interno*» și urmînd înțelegerea comună atît a celor învățați cit și a oamenilor de rînd, voi zice că prin «*Disegno interno*» înțeleg conceptul format în mintea noastră pentru a putea cunoaște orice lucru și a lucra în afară conform cu lucrul gîndit; așa cum facem noi pictorii cînd vrem să înfățișăm vreo scenă demnă, ca de pildă aceea în care Fecioara Maria e salutată de către îngerul, mesager ceresc, care o anunță că va fi maica Domnului, atunci ne formăm mai întîii în minte un concept care presupune că s-ar fi putut întîmpla în cer ceea ce se întîmplă pe pămînt, atît în ce-l privește pe îngerul vestitor, cit și pe Fecioara Maria, căreia i se aduce vestea, precum și pe Dumnezeu care i-o trimite. Apoi, conform cu acest concept interior începem să schițăm și să desenăm cu creionul pe hîrtie, și în urmă cu penelul și culorile trecem pe pînză sau pe zid, colorînd totul. E drept că prin «*Disegno interno*» eu nu înțeleg numai conceptul interior format în mintea pictorului, ci și acel concept pe care și-l formează orice intelect; totuși, pentru mai multă claritate și înțelegere din partea confrăților mei, am explicat la început această denumire a reprezentării interioare doar așa cum apare ea la noi. Dar dacă vrem să lămurim mai complet și în sens mai obișnuit această denumire, vom zice că ea definește conceptul sau ideea

pe care și-o formează orice om pentru a cunoaște și acționa. Și eu, în acest *Tratat*, mă ocup de acest concept interior, pe care și-l formează oricine, sub numele particular de Disegno, și nu folosesc denumirea de «*intenzione*» pe care o folosesc logicienii și filozofii, sau de *exemplu* sau *idee*, pe care o folosesc teologii; aceasta pentru că eu tratez despre acest lucru ca pictor și am în vedere în primul rând pe pictori, sculptori și arhitecți, cărora le e necesar să cunoască această reprezentare și să fie călăuziți de ea, pentru a putea lucra bine. Și toți cei cu judecată știu că denumirile trebuie să fie folosite conform cu profesiunile pe care le avem în vedere. Nimeni deci să nu se mire dacă, lăsând celelalte denumiri logicienilor, filozofilor și teologilor, voi folosi pe cea de *Disegno*, pentru a fi înțeles de confracții mei.”] Cf. în legătură cu aceasta și II, 15, p. 192: „Dieci attribuzioni del Disegno interno e esterno:

1. Oggetto comune interno di tutte le intelligenze umane.
2. Ultimo termine d'ogni compita cognizione umana.
3. Forma espressiva di tutte le forme intellettive e sensitive.
4. Esempio interno di tutti i concetti artificiali prodottivi.
5. Quasi un altro Nume, un'altra Natura produttiva, in cui vivono le cose artificiali.

6. Una scintilla ardente della divinità in noi.
7. Luce interna ed esterna dell'intelletto.
8. Primo motore interno e principio e fine delle nostre operazioni.
9. Alimento e vita d'ogni scienza pratica.
10. Augumento d'ogni virtù e sprone di gloria, dal quale finalmente vengono apportati tutti gli comodi dell'uomo dal proprio artificio ed industria umana.” [„Zece funcțiuni ale lui Disegno interno și Disegno esterno: 1. Obiect comun intern al tuturor inteligențelor omenești. 2. Termenul ultim al oricărei cunoașteri omenești desăvârșite. 3. Expresie a tuturor formelor intelective și senzitive. 4. Model interior al tuturor conceptelor artistice productive. 5. Oarecum o altă divinitate, o altă Natură productivă în care ființează lucrurile artistice. 6. O scinteie arzătoare a divinității în noi. 7. Lumină interioară și exterioară a intelectului. 8. Primul motor intern și principiu și termen final al acțiunilor noastre. 9. Alimentul și viața oricărei științe și practici. 10. Sporire a oricărei virtuți și imbold de glorie, de la care vin, în cele din urmă, toate avantajele omului, pe care le produce activitatea artistică și industrială proprie lui.”

Este de observat în privința limbajului lui Zuccari că acesta, deși îi face, la p. 96, un grav reproș lui Vasari pentru faptul de a fi întrebuințat termenul „ideea” în sensul de „capacitate de reprezentare” în locul sensului de conținut al reprezentării — folosește totuși, el însuși, termenul

„Disegno“ (= Idea) în aceeași dublă semnificație, astfel încît desemnează prin acest termen în același timp atît procesul cît și obiectul actului de „a desena“. Pentru a folosi un termen bivalent asemănător, am tradus „Disegno“ cel mai adesea cu „reprezentare“.

²⁰⁰ Zuccari, *Idea*, I, 3, p. 40: „E principalmente dico, che Disegno non è materia, non è corpo, non è accidente di sostanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola o ogetto dell' intelletto, in cui sono espresse le cose intese; e questo si trova in tutte le cose esterne, tanto divine, quanto umane, come appresso dichiareremo. Ora seguendo la dottrina de' filosofi, dico che il Disegno interno in generale è un'idea e forma nell' intelletto rappresentante espressamente e distintamente la cosa intesa da quello, che pure è termine ed oggetto di esso. E per meglio anco capire questa definizione si dee osservare, che essendovi due sorte d'operazioni, cioè altre esterne, come il disegnare, il lineare, il formare, il dipingere, lo scolpire, il fabbricare, ed altre interne, come l'intendere, e il volere, siccome e necessario, che tutte le operazioni esterne abbiano un termine... così anco è necessario, che l'operazioni interne abbiano un termine, acciocchè sieno anch'esse compite e perfette; il qual termine altro non è, che la cosa intesa; come per esempio, s'io voglio intendere, che cosa sia il leone, è necessario, che il leone da me conosciuto sia termine di questa mia intellezione; non dico il leone, che corre per la selva, e dà la caccia agli animali per sostentarsi, che questo è fuori di me; ma dico una forma spirituale formata nell'intelletto mio, che rappresenta la natura e forma del leone espressamente, e distintamente ad esso intelletto, nella qual forma o idolo della mente vede e conosce chiaramente l'intelletto non pure *il leone semplice* nella forma e natura sua, ma anco *tutti i leoni*. E di qui si vede non pur la convenienza fra le operazioni esterne ed interne, cioè che ambedue hanno un termine appartato, acciocchè sieno compite e perfette, ma anche in particolare (più a proposito nostro) la differenza loro: e ove il termine dell'operazione esterna è cosa materiale, come la figura disegnata o dipinta, la statua, il tempio o il teatro, il termine dell'operazione interna dell'intelletto è una forma spirituale rappresentante le cosa intesa.“] [„Și în principal spun că acel «disegno» nu e materie, nu e corp, nu e accidentalul vreunei substanțe, ci e formă, idee, ordine, regulă sau obiect al intelectului, prin care se exprimă lucrurile gîndite; și el se află în toate lucrurile exterioare, atît divine cît și umane, după cum vom lămuri mai departe. Acum, urmînd doctrina filosofilor, spun, că acel «disegno interno» în general este o idee sau formă din intelect, care reprezintă în mod expres și distinct lucrul gîndit de el, care însă e termen și obiect al lui. Și pentru a înțelege mai bine această definiție, trebuie să observăm că, întrucît există două feluri de operațiuni, adică unele exterioare, ca de pildă a desena, a

trasa linii, a modela, a picta, a sculpta, a confecționa, și altele interioare, ca de pildă a înțelege și a voi, e necesar ca toate operațiunile exterioare să aibă un termen... de asemenea mai e necesar ca operațiunile interioare să aibă un termen, pentru ca și ele să fie complete și perfecte; acest termen nu e altceva decît lucrul gîndit, ca de pildă atunci cînd vreau să înțeleg ce este un leu, e necesar ca leul cunoscut de mine să fie termenul acestei intelectii ale mele; nu vreau să spun, leul care aleargă prin pădure și vinează celelalte animale pentru a se hrăni, căci aceasta e în afara mea; ci vreau să spun, o formă spirituală plăsmuită în intelectul meu, care reprezintă natura și forma leului în mod expres și distinct pentru acest intelect, în care formă și imagine a minții el vede și cunoaște în chip limpede nu numai *leul pur și simplu* în forma și natura sa, ci *toți leii*. Și de aici se vede nu numai corespondența dintre operațiunile externe și cele interne, în sensul că amîndouă au nevoie de un termen separat, pentru ca să fie complete și perfecte, dar în particular (ceea ce ne folosește mai mult) și diferența lor; și în timp ce termenul operațiunii exterioare e ceva material, ca de pildă figura desenată sau pictată, statuia, templul sau teatrul, termenul operațiunii interne a intelectului este o formă spirituală ce reprezintă lucrul gîndit.“]

Cf. în legătură cu aceasta, Armenini, *op. cit.*, p. 137: „Deue prima il Pittore hauer nella mente vna bellissima Idea per le cose, ch' egli oprar vuole, accioch'egli non faccia cosa, che sia senza consideratione e pensamento; ma che cosa sia Idea, diremo breuemente, fra i Pittori non douer esser altro, che *la forma apparente delle cose create, concette nell'animo* del Pittore, onde l'Idea dell' h'uomo è esso *huomo universale*, al cui sembiante sono fatti poi gli huomini. Altri dissero poi l'Idea essere le similitudini delle cose fatte da Dio, perchiochè prima ch'egli creasse, scolpi nella mente le cose, ch'egli crear voleua, e le dipinse. Così l'Idea del Pittore si può dire essere quella *immagine, che prima egli si forma e scolpisce* nella mente di quella cosa, che o disegnar o dipingere voglia, la qual subito dato il soggetto gli vien nascendo.“ [„Pictorul trebuie mai întii să aibă în minte o idee foarte frumoasă despre lucrurile pe care vrea să le reprezinte, pentru ca să nu facă un lucru ce ar fi fără reflexiune și gîndire; dar ce este ideea, vom spune pe scurt: pentru pictori nu ar trebui să fie altceva decît *forma aparentă a lucrurilor create, concepută în spiritul* pictorului, așadar ideea de om este acel *om universal*, după a cărui asemănare sînt făcuți apoi oamenii. Alții au spus apoi că ideile sînt modelele lucrurilor făcute de Dumnezeu, căci mai înainte ca el să creeze, și-a plăsmuit în minte lucrurile pe care voia să le creeze și și le-a imaginat. Astfel ideea pictorului se poate spune că este acea *imagine, pe care el și-o formează și și-o plăsmuiește mai înainte* în minte despre lucru.“

pe care vrea să-l deseneze sau să-l picteze, care — îndată ce i se dă subiectul — se naște în el.”]

²⁰¹ Zuccari, *Idea*, II, I, p. 101: „Dico dunque, che il Disegno altro non è, che quello, che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo: semplice lineamento, circoscrizione, misurazione e figura di qualsivoglia cosa immaginata e reale; il qual Disegno così formato e circoscritto con linea è esempio e forma dell’immagine ideale. La linea dunque è proprio corpo e sostanza visiva del Disegno esterno, in qualsivoglia maniera formato; nè qui mi occorre a dichiarare, che cosa sia linea, e come nasca dal punto, retta o curva, come vogliono i matematici. Ma dico bene, mentre essi vogliono sottoporre ad essa linea o lineamenti il Disegno o la pittura, fanno un grandissimo errore; essendochè la linea è semplice operazione a formare qualsivoglia cosa sottoposta al concetto e al Disegno universale, come appunto, diremo, i colori alla pittura, e la materia solida alla scultura, e simili. Però essa linea, come cosa morta, non è la scienza del Disegno, nè della pittura; ma operazione di esso. Ma tornando al nostro proposito, questa immagine ideale formata nella mente e poi espressa e dichiarata per linea, o in altra maniera visiva, è detta volgarmente Disegno, perchè segna e mostra al senso e all’intelletto la forma di quella cosa formata nella mente e impressa nell’idea.” [„Aşadar, spun că acest «disegno» nu e altceva decît ceea ce apare circumscris de o formă, fără substanţă corporală: simplă delimitare prin linii, circumscriere, măsurătoare şi figură a oricărui lucru imaginat sau real; acest «disegno» format astfel şi circumscris de o linie este exemplu şi formă a imaginii ideale. Prin urmare, linia este corpul propriu-zis şi substanţa vizibilă a acestei reprezentări exterioare, indiferent cum e formată; nu e nevoie să explic aici ce este linia, şi cum se naşte din punct, dreaptă sau curbă, aşa cum vor matematicienii. Dar afirm că, întrucît ei vor să subordoneze acestor linii sau lineamente acest «Disegno» sau pittura, fac o mare eroare; dat fiind că linia e simpla operaţiune de formare a oricărui lucru subordonat conceptului sau reprezentării universale în-tocmai cum sînt, am zice, culorile pentru pictură sau materia solidă pentru sculptură şi aşa mai departe. Însă această linie, ca un lucru mort, nu constituie nici ştiinţa desenului, nici a picturii; ci operaţiunea lor. Dar ca să revenim la subiectul nostru, această imagine ideală, formată în minte şi apoi exprimată şi lămurită prin linie, sau în alt mod vizual, e numită în limbaj obişnuit «disegno», pentru că semnifică şi arată simţului şi intelectului forma celui lucru modelat în minte şi imprimat în idee.”]

²⁰² Zuccari, *Idea*, I, 7, p. 51 „Scintilla” della Divinità [Scinteia divinităţii] sau II, 14, p. 183 „Scintilla divina nell’anima nostra impressa” [Scinteia divină imprimată în sufletul nostru]. Cf. şi II, 1, p. 102: „È l’anima e

virtù interna e scintilla divina; e per maggior intelligenza diremo quello spiraculo di luce infuso nell'anima nostra, come immagine del Creatore, è quella virtù formativa, che noi chiamiamo anima del Disegno, concetto, idea. Questo concetto e quest'idea uniti all'anima, come specie ed immagine divina, immortale, che è quella, che avviva i sensi e tutti i concetti nell'intelligenza dell'intelletto." „Sufletul este și o putere interioară și o scinteie divină; și pentru a înțelege mai bine vom spune că e acel grăunte de lumină turnat în sufletul nostru, ca imagine a Creatorului, este acea forță formativă, pe care noi o numim sufletul acestui «disegno», concept sau idee. Acest concept și această idee, unite cu sufletul, ca specie și imagine divină, nemuritoare, este ceea ce dă viață simțurilor și tuturor conceptelor în inteligența intelectului.“]

²⁰³ Zuccari, *Idea*, I, 5, p. 44 și urm.: „Platone dunque pose l'idee in Dio, nella mente e nell' intelletto suo divino [reinterpretare neoplatonico-patristică a lui Platon!]; onde egli solo intende tutte le forme rappresentanti qualsivoglia cosa nel Mondo. Ma è da avvertirsi intorno a questo, acciocchè talora anco noi non cadessimo in errore, o peggior di quello; che Platone non pose l'idee, o forme rappresentanti tutte le cose di Dio, come in lui distinte a guisa di quelle, che sono nell' intelletto creato, angelico, o umano; ma per queste idee intese l'istessa natura divina, la quale a guisa di specchio da se stessa come atto purissimo rappresenta tutte le cose più chiaramente e perfettamente che non sono rappresentate le nostre al senso; e questa interpretazione è la più dotta e la più vera. Sicchè trovandosi in Dio l'idee, anche in sua divina Maestà si trova il disegno interno. Ed oltre le autorità filosofiche, addurrò quellò che da' teologi mi fu mostrato essere stato scritto dall'angelico Dottore S. Tommaso nella prima parte, alla questione 15. all'articolo primo, cioè che è necessario poner l'idee, che se queste non s'intendono, niuno puo esser sapiente; posciachè l'idea nella lingua Greca suona l'istesso che forma nella Latina, onde per l'idee s'intendono le forme realmente distinte da quelle cose, che sono esistenti in se stesse. E queste forme sono necessarie, sendo che in tutte le cose, che non sono generate a caso, è necessario la forma esser fine della generazione; perchè l'agente non opera per la forma, se non in quanto la similitudine della forma è in esso. Il che avviene in due modi..." „Așadar, Platon a pus ideile în Dumnezeu, în mintea și intelectul său divin, deci el înțelege prin ele toate formele care reprezintă orice lucru din lume. Dar trebuie observat în legătură cu aceasta, pentru ca să nu cădem și noi în aceeași greșală sau în alta mai mare decît aceea, că Platon nu a presupus ideile sau formele ce reprezintă toate lucrurile lui Dumnezeu, ca existînd în el, în chipul celor care sînt în intelectul creat, ingeresc sau

uman; ci aceste idei le-a conceput din aceeași natură divină care, ca și o oglindă, din ea însăși, ca actul cel mai pur, reprezintă toate lucrurile mai clar și mai perfect decât sînt reprezentate lucrurile noastre pentru simțuri; și această interpretare e cea mai doctă și cea mai adevărată. Deci ideile aflîndu-se în Dumnezeu, în divina sa maiestate se află și acel «disegno interno». Și în afară de autoritățile filozofice, voi aduce în sprijin ceea ce mi-a fost semnalat de teologi că se află scris de către doctorul angelic Sf. Toma, în prima parte, la chestiunea a 15-a, primul articol, cum că e necesar să presupunem ideile, căci dacă acestea nu sînt cunoscute, nimeni nu poate fi cunoscător; mai ales că ideea în limba greacă înseamnă același lucru cu forma din limba latină, deci prin idei se înțeleg formele realmente distincte de acele lucruri, care există în ele însele. Și aceste forme sînt necesare, dat fiind că, în toate lucrurile care nu sînt generate la întimplare, e necesar ca forma să fie scopul generării; căci agentul nu lucrează cu ajutorul formei decât în măsura în care similitudinea formei există în el. Ceea ce se întîmplă în două moduri..."]

²⁰⁴ Zuccari, *Idea*, I, 6, p. 46 și urm.

²⁰⁵ Zuccari, *Idea*, I, 7, p. 50: „Dico adunque, che siccome Iddio ottimo, massimo e suprema causa d'ogni cosa per operare al di fuori necessariamente mira e riguarda l'interno Disegno, nel quale conosce tutte le cose fatte, che fa, che farà, e che può fare con un solo sguardo, e questo concetto, entro al quale intende, è l'istesso in sostanza con lui, poscia ch'è in lui non è, nè può essere accidente, essendo atto purissimo; così avendo per sua bontà, e per mostrare in picciolo ritratto l'eccellenza dell'arte sua divina, creato l'uomo ad immagine e similitudine sua, quanto all'anima, dandogli sostanza immateriale, incorruttibile, e le potenze dell'intelletto e della volontà, con le quali superasse e signoregiasse tutte le altre creature del Mondo eccetto l'Angelo e fosse quasi un secondo Dio, volle anco darli facoltà di formare in se medesimo un Disegno interno intellettuale, acciocchè col mezzo di questo conoscesse tutte le creature e formasse in se stesso un nuovo Mondo, e internamente in essere spirituale avesse e godesse quello che esternamente in essere naturale gode e domina; ed inoltre acciocchè con questo Disegno, quasi imitando Dio ed emulando la Natura, potesse produrre infinite cose artificiali simili alle naturali, e col mezzo della pittura e della scultura farci vedere in Terra nuovi Paradisi. Ma l'uomo nel formare questo Disegno interno è molto differente da Dio, perchè ove Iddio ha un sol Disegno, quanto alla sostanza compitissimo, comprensivo di tutte le cose, il quale non è differente da lui, perchè tutto ciò, che è in Dio è Dio, l'uomo in se stesso forma vari disegni, secondo che sono distinte le cose da lui intese, e però il suo Disegno è accidente; oltre il che ha l'origine sua bassa, cioè dai sensi, come diremo poi.“

[„Eu spun, aşadar, că după cum Dumnezeu «optimus, maximus» şi cauza supremă a oricărui lucru, pentru a lucra în afară, în mod necesar priveşte şi cercetează acest «disegno interno», prin care cunoaşte, cu o singură privire, toate lucrurile făcute, pe cele care le face, pe cele care le va face şi pe cele care le poate face, şi acest concept prin care gîndeşte e de aceeaşi substanţă cu el, pentru că în el nu există şi nu poate exista accident, el fiind actul cel mai pur; tot aşa, după ce, prin bunătatea sa şi pentru a arăta într-un tablou mic cit e de desăvîrşită arta sa divină, l-a creat pe om după chipul şi asemănarea sa, dindu-i, în ceea ce priveşte sufletul, substanţă imaterială, incoruptibilă şi puterile intelectului şi voinţei, prin care întrece şi domină toate celelalte fapte din Lume, afară de Înger, şi este aproape un al doilea Dumnezeu, a vrut să-i confere şi facultatea de a-şi forma în el însuşi un «disegno interno» intelectual, cu ajutorul căruia să cunoască toate faptele şi să formeze în sine însuşi o lume nouă, şi să aibă în interior şi să se bucure ca fiinţa spirituală de ceea ce se bucură şi stăpîneşte în afară, ca fiinţa naturală; şi în afară de asta, cu ajutorul acestei reprezentări interioare, imitîndu-l oarecum pe Dumnezeu şi concurînd cu natura, să poată produce o infinitate de lucruri de ordin artistic, dar asemănătoare celor naturale, şi cu ajutorul picturii şi al sculpturii să ne facă să vedem pe Pămînt noi Paradisuri. Dar în ceea ce priveşte formarea acestei «disegno interno», omul diferă mult de Dumnezeu, căci în timp ce Dumnezeu posedă o reprezentare unică, desăvîrşită în substanţa ei, cuprinzînd toate lucrurile şi care îi este identică, pentru că tot ce e în Dumnezeu e Dumnezeu, omul îşi formează în el însuşi reprezentări diverse, corespunzînd diversităţii obiectelor pe care le gîndeşte, şi de aceea reprezentarea lui este accident; şi pe lângă aceasta reprezentările sale au o origine inferioară, anume în simţuri, aşa cum vom arăta în cele ce urmează.”]

²⁰⁶ Zuccari, *Idea*, II, 16, p. 196.

²⁰⁷ Zuccari, *Idea*, II, 15, p. 185.

²⁰⁸ Cu privire la premisele care au îngăduit extinderea într-o asemenea măsură a termenului „disegno”, care, în conexiune cu conceptul de „idee” este oarecum sacralizat, cf. nota 191.

²⁰⁹ Zuccari, *Idea*, I, 8 şi 9, p. 52 şi urm.

²¹⁰ Zuccari, *Idea*, I, 10, p. 59
şi urm.

Thomas, *Phys.*, II, 4 (Fretté-Maré, XXII, p. 348):

„La ragione poi, perchè l'arte imiti la Natura è, perchè il Disegno interno artificiale e l'arte istessa si muovono ad operare

[“ars imitatur naturam... Eius autem, quod ars imitatur naturam ratio est, quia principium operationis artificialis cognitio est...

nella produzione delle cose artificiali al modo, che opera la Natura istessa. *E se vogliamo anco sapere perché la Natura sia imitabile, è perché la Natura è ordinata da un principio intellettuale al suo proprio fine ed alle sue operazioni; onde l'opera sua è opera dell'intelligenza non errante,* come dicono i filosofi, *poiché per mezzi ordinari e certi consegue il suo fine; e perché questo stesso osserva l'arte nell'operare, con l'aiuto principalmente di detto Disegno, però e quella può essere da questa imitata, e questa può imitar quella.*" [„Motivul pentru care arta imită natura constă în aceea că reprezentarea artistică interioară, și deci arta, atunci când produce lucruri artificiale, acționează în același fel ca și natura. Și dacă mai vrem să știm de ce poate fi imitată natura, explicația e că un principiu intelectual o conduce către scopul său și activitățile sale; deci opera ei este opera unei inteligențe care nu se răătăcește, așa cum spun filozofii; apoi pentru că își urmărește scopul său cu mijloace regulate și certe; și întrucât arta, în primul rînd cu ajutorul reprezentării, de care am pomenit, ține seamă în demersurile ei de aceleași lucruri, natura poate fi imitată de artă și arta poate imita natura.”]

Idco autem res naturales imitabiles sunt per artem, quia ab aliquo principio intellectivo tota natura ordinatur ad finem suum, ut sic opus naturae videatur esse opus intelligentiae, dum per determinata media ad certos fines procedit quod etiam in operando ars imitatur.”

[„arta imită natura... Dar rațiunea faptului că arta imită natura stă în aceea că principiul activității artistice e cunoașterea... De aceea lucrurile naturale pot fi imitate cu ajutorul artei pentru că toată natura e condusă de un principiu intelectual către scopul său, așa încît lucrarea naturii pare lucrarea unei inteligențe, întrucît procedează cu mijloace determinate în vederea unor scopuri: determinate iar arta face la fel atunci cînd lucrează.”]

Luat în acest sens, termenul de „imitație” poate firește să cuprindă și redarea „idealizantă”, după cum, în general, termenul nu poate fi pre-

tutindeni — și cel mai puțin la Aristotel și la Toma — interpretat în sensul așa-numitului „realism”: la Danti (cf. p. 47 și nota 187) chiar și „imitare” (în contrast cu simplul „ritrarre”) desemna modalitatea „idealizantă” în redarea naturii. Cf. soluția aristotelică-scolastică a lui Zuccari în problema imitației, și Lomazzo, *Trattato*, I, 1: „Oltre di ciò ha anco d'usar il pittore queste linee proporzionate con certo modo” [„Afară de asta, pictorul trebuie să folosească aceste linii proporționate după o anumită măsură”] și p. 22: „regola la quale non è altro che quella, che usa et con che procede l'istessa Natura in fare vn suo composito”; doue prima presupune la *materia*, che è vna cosa senza forma, senza bellezza e senza termine, e poi nella *materia* introduce la *forma*, che è vna cosa bella e terminata” [„regulă care nu e alta decît aceea pe care o folosește și cu care lucrează Natura însăși cînd face un compus de-al său; deci mai întîi presupune *materia*, care e un lucru fără formă, fără frumusețe și nedeterminat, și apoi în *materie* introduce *forma* care e un lucru frumos și determinat”]. Deosebirea dintre Lomazzo și Zuccari constă însă în faptul că, oricît de mult s-ar fi dezvoltat la Lomazzo latura speculativă în comparație cu autorii mai vechi, totuși în al său *Trattato* el procedează încă pronunțat în sensul vechei teorii a artei, orientată practic: vrea încă să-l instruiască în chip nemijlocit pe artist; speculația lui este mai ales o introducere și un ingredient pentru prescripțiile concrete, în cea mai mare parte preluate din izvoare mai vechi. Abia Zuccari este angajat pînă într-atît în aspectul pur speculativ ca atare, încît, renunțînd aproape complet la ceea ce este de utilitate directă și practică, a consacrat o carte întreagă și densă discutării sistematice a problemei.

²¹¹ Zuccari, *Idea*, I, II, p. 63 și urm.: „Ecco la necessità, che tiene l'anima nostra dei sensi per intendere e principalmente per formare il suo Disegno interno. E perchè gli esempi facilitano le cose, io apporterò un esempio in che modo nella mente nostra si formi il Disegno.

Però dico, che siccome per formare il fuoco il fucile batte la pietra, dalla pietra n'escon faville, le faville accendon l'esca, poi appressandosi all'esca i solfanelli, s'accende la lucerna: così la virtù intelletiva batte la pietra dei concetti nella mente umana; e il primo concetto, che sfavilla, accende l'esca dell'immaginazione, e move i fantasmi e le immaginazioni ideali; il qual primo concetto è interminato e confuso, nè dalla facoltà dell'anima o intelletto agente e possibile è inteso. Ma questa favilla diviene a poco a poco forma, idea, e fantasma reale e spirito formato di quell'anima speculativa e formativa; poi s'accendono i sensi a guisa di solfanelli, e accendono la lucerna dell'intelletto agente e possibile, la quale accesa diffonde il suo lume in ispezulazione e divisione di tutte le cose; onde ne nascono poi idee più chiare e giudizi più certi, presso de'quali cresce l'intelligenza intelletiva nell'intelletto alla cognizione o formazione delle cose; e dalle

forme nasce l'ordine e la regula, e dall'ordine e regula l'esperiența e la practica: e così vien fatta luminosa e chiara questa lucerna." [„Iată deci în ce fel are nevoie sufletul nostru de simțuri pentru a cunoaște și mai ales pentru a-și forma o reprezentare interioară a sa. Și pentru că exemplele ușurează lucrurile, eu voi da un exemplu ca să se vadă cum se formează reprezentarea în mintea noastră.

Zic, așadar, că după cum pentru a se produce focul în pușcă cocoșul izbește piatra, din piatră ies scinteile, scinteile aprind iasca, apoi firele de praf de pușcă care sînt aproape de iască și se aprinde flacăra; tot așa facultatea intelectuală izbește piatra conceptelor din mintea omenească și primul concept care scinteiază aprinde iasca imaginației și pune în mișcare închipuiri și imagini ideale; acest prim concept e nedeterminat și confuz și nu este înțeles de către facultatea sufletului numită intelect activ și posibil. Dar această scînteie devine puțin cîte puțin formă, idec și închipuire reală și spirit format de acea parte speculativă și formativă a sufletului; apoi se aprind simțurile ca un fel de praf de pușcă și aprind flacăra intelectului activ și posibil, care odată aprinsă, împrășteie lumina sa întru observarea și diviziunea tuturor lucrurilor; de aici se nasc apoi idei mai clare și judecăți mai sigure, limbă care crește inteligența intelectuală din intelect, aptă să cunoască și să formeze lucrurile; și din forme se naște ordinea și regula, și din ordine și regulă — experiența și practica: și așa se face luminoasă și vie această flacăra.”]

Este foarte semnificativ faptul că, în pasajul din Toma, citat în nota 210, Zuccari a lăsat deoparte fraza „Omnis autem nostra cognitio est per sensus a rebus sensibilibus et naturalibus accepta...” [„Toată cunoașterea noastră ne vine însă prin simțuri de la lucrurile sensibile și naturale“]. Cf. dealtfel și notele 80 și 132.

²¹² Zuccari, *Idea*, II, II, p. 164: „E qui forse alcun bell'intelletto vorrà opporre con dire, ch  questo concetto ideale e questo Disegno intellettivo, sebbene   primo moto e prima luce all'intelletto, non opera per  per se stesso, poich  l'intelletto per mezzo dei sensi   quello, che opera il tutto.

Sottile opposizione, ma vana e di nulla sostanza: perocch  siccome le cose comuni a tutti sono proprie, e ciascuno se ne pu  liberamente servire avendone parte, come beni di repubblica, n  niuno per  se ne pu  fare assoluto padrone, se non il Principe stesso; in questo modo essendo l'intelletto e i sensi soggetti al Disegno e al concetto, potiamo dire, che esso Disegno, come Principe, rettore e governatore di essi, se ne serva come cosa sua propria.”

²¹³ Cf.,  n leg tur  cu aceasta, Schlosser, *Materialien zur Quellen-Kunde*, VI, p.117.

²¹⁴ Cf. deosebirea relevantă mai înainte de Schlosser (*Materialien*, VI, p. 118) dintre artiștii buni și artiștii mediocri, ultimii avînd nevoie de model, primii însă nu (pe treapta cea mai de jos se află cei ce simt nevoia unei alte opere de artă care să le servească drept model); Zuccari, *Idea*, II, 3, p. 115: „Questo sebbene è necessario assolutamente alle operazioni nostre di pittura, scultura ed architettura a perfezionarli: nientedimeno è necessario con esso Disegno esterno naturale principalmente l'interno intellettuale sensitivo; ma quello come meno esemplare proprio è perfetto. Nel che anco consiste la differenza fra i pittori eccellenti, scultori ed architetti ed altri di nostra professione di poca eccellenza, che dove questi non sanno disegnare, scolpire nè fabbricare senza la scorta del Disegno esterno esemplare, quelli operano queste stesse cose senz'altra interna scorta di altra intelligenza, come vediamo per esperienza.”

²¹⁵ Zuccari, *Idea*, II, 4, p. 118 și urm. „Capriciile” de acest fel trebuie să aibă și ele o măsură și o regulă (p. 121). Cf. interesantele explicații ale lui Pacheco (nota 197), după care și ființele străine naturii, ca de pildă himerele etc., nu sînt de fapt altceva decît noi combinații ale unor forme în sine naturale.

²¹⁶ Zuccari, *Idea*, II, 1, p. 101 și urm.; II, 3, p. 114. Potrivit concepției curente în întreaga Renaștere, „spirito” se află în situația de mijlocitor între „corpo” și „anima”.

²¹⁷ Zuccari, *Idea*, II, 6, p. 132: „Ecco il vero, il proprio ed universale fine della pittura, cioè l'essere imitatrice della Natura e di tutte le cose artificiali, *che illude e inganna gli occhi de'viventi e di più saputi*. Inoltre esprime nei gesti, nei moti, nei movimenti della vita, nelli occhi, nella bocca, nelle mani tanto al vivo e al vero, che scuopre le passioni interne, l'amore, l'odio, il desiderio, la fuga, il diletto, il gaudio, la tristezza, il dolore, la speranza, la disperazione, il timore, l'audacia, l'ira, lo speculare, l'insegnare, il disputare, il volere, il comandare, l'obbedire e insomma tutte le operazioni o effetti umani.”

²¹⁸ Acest lucru nu exclude desigur faptul că Zuccari (*Idea*, II, 2, p. 109 și urm.) expune inevitabilă anecdotă despre fecioarele din Crotona, fără ca indemnul spre „alegere”, ce se degajă din ea, să se afle în raporturi sistematice cu concepția sa de ansamblu — și cu rezerva expresă — că această alegere nu poate să se apropie prea mult de „imitarea naturii”: „E perchè quasi tutti gli individui naturali patiscono qualche imperfezione, e rarissimi sono i perfetti, massime il corpo umano, che spesso è manchevole in proporzione e disposizione di qualche membro, è necessario al pittore e allo scultore acquistare la buona cognizione delle parti e simmetria del corpo umano, e d'esso corpo scegliere le parti più belle e le più graziose, per formarne una figura di tutta eccellenza, ad imitazione pure della Natura

nelle sue più belle e perfette opere" [„Și pentru că aproape toți indivizii din natură suferă de unele imperfecțiuni și sînt foarte rari cei desăvîrșiți, mai ales corpul omenesc, care adesea are cusururi în ceea ce privește proporția și dispoziția vreunui dîntre membre, e necesar ca pictorul să-și însușească o bună cunoaștere a părților și a simetriei corpului uman și să aleagă din acest corp părțile cele mai frumoase și cele mai grațioase, pentru a forma o figură excelentă, imitînd totuși natura în operele sale cele mai frumoase și perfecte“].

²¹⁹ Nu putem să recunoaștem în *Idea* lui Zuccari mult mai multe elemente platoniciene sau neoplatoniciene decît a absorbit în sine tomismul: concepția fundamentală este întru totul aristotelică, de nuanță scolastică tirzie.

²²⁰ Aristotelismul — inclusiv Lomazzo în al său *Tratatto* — se mulțumește, după cît se pare, în mod constant cu o definiție pur fenomenală a frumuseții, în termeni de *συμμετρία* și *εὐχρεια*. Îl vedem astfel pe un autor ca Jul. Caes. Scaliger definind chiar o „pulchritudo“ poetică în felul următor: „species excitata ex partium modo, figura, numero, colore. Modum partium appello debitam quantitatem“ [„formă ce rezultă din măsura, înfățișarea, poziția, numărul, culoarea părților. Numesc măsura părților mărimea adecvată“]. (Citat de către Brinkschulte, *op. cit.*, p. 46). Alături de „armonie“ este folosită de multe ori și „măsura mijlocie“ drept criteriu al frumuseții; totuși aceste două postulate converg în fond către unul și același lucru (cf. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie...*, p. 140 și urm.).

²²¹ Cf., aproape în același sens, și Vincenzo Danti, *op. cit.*, cap. VII/VIII, p. 37 și urm. (de asemenea Schlosser, *Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserl.*, cap. I și *Materialien zur Quellenkunde*, VI, 119 și urm.): alături de frumusețea exterioară, care derivă din proporția perfectă a elementelor corporale vizibile, există o frumusețe interioară, care este denumită „grazia“ și constă în „attezza... di poter ben discorrere e ben conoscere e giudicare le cose“ [„priceperea... de a defini bine lucrurile și de a le cunoaște și judeca bine“], care se sprijină pe proporția desăvîrșită a elementelor corporale invizibile, adică a diferitelor părți ale creierului; ambele modalități ale frumuseții se acordă însă prin faptul că ele plac numai pentru că sînt o expresie a binelui, care, la rîndul său, „depende dal sommo buono“ [„depinde de binele suprem“]. Prin urmare, la Danti spiritul metafizic de orientare platoniciană (manifestîndu-se nu numai în derivarea frumosului din bine și în explicarea uritului ca o rezistență a materiei, ci și în recunoașterea principială a acelei frumuseți interioare, care poate coexista în urîțenia exterioară — „essendo stata molte volte veduta in huomini brutti“ [„fiind văzută de multe ori la oameni urîți“] — și al cărei prototip va fi veșnic acel Socrate

descriș de către Platon) se amestecă în mod deosebit de pregnant cu spiritul filozofiei naturii de orientare peripatetică și al raționalismului socratic, care se manifestă în reducerea frumuseții interioare la un bun raport între părțile creierului între ele și în identificarea „proporției desăvârșite” cu funcționalitatea desăvârșită: „la proporzione non è altro, che la perfezione d'un composto di cose nell'attezza, che se le conviene, per conseguire il suo fine” [„proporția nu e altceva decât perfecțiunea unui lucru compus din diferite părți, în ceea ce privește aptitudinea de care are nevoie pentru a îndeplini rostul său”] (V, 31). Frumos este deci pentru Danti acel lucru care își îndeplinește cel mai bine τέλος-ul său natural, așa cum cel mai frumos copac este cel al cărui frunziș își îndeplinește cel mai bine misiunea de a apăra rădăcinile de soarele prea puternic și de prea multă ploaie, prin aceasta asigurând întregii plante cea mai mare rodnicie cu putință.

Se poate formula observația că această teorie teleologică a frumuseții, care în ultimă instanță poate fi redusă la identificarea socratică dintre καλόν [frumos] și χρησίμων [util], poate fi întâlnită și în scolastică (Toma, *Summa Theol.*, I, 2, qu. 54, art. I c), ca și în filozofia arabă a secolului al XI-lea (Al Ghasâli, *Das Elixir der Glückseligkeit*, ed. H. Ritter, 1923, p. 147 și urm.). Dar atât arabul Al Ghasâli, cât și scolasticul Toma sînt departe de gîndul că arta ar fi chemată să realizeze un ἄνθρωπος τέλειος [om desăvârșit] sau un ἵππος τέλειος [cal desăvârșit].

²²² Astfel R. Borghini (*op. cit.*, p. 122), la care de altminteri frumusețea este pusă în legătură cu o bună dispoziție a umorilor. Faptul că și un autor cum este Castiglione a considerat frumusețea drept o iradiație a grației divine și, deci, expresie a bunătății interioare, a fost menționat mai sus, în nota 136; este însă semnificativ că această concepție începe să participe la constituirea conceptelor de teorie a artei abia cu 50 de ani mai târziu.

²²³ Alături de Lomazzo (citată la p. 176 și urm.), îl putem pomeni pe Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1603, s. v. „Bellezza”: „Si dipinge la Bellezza con la testa ascosa frà le nuuole, perchè non è cosa, della quale più difficilmente si possa parlare con mortal lingua e che meno si possa conoscere con l'intelletto humano, quanto la Bellezza, la quale nelle cose create non è altro (metaforicamente parlando) che *un splendore che deriva della faccia di Dio*, come diffiniscono i Platonici, essendo la prima Bellezza una cosa con essa, la quale poi, comunicandosi in qualche modo l'Idea per benignità di lui alle sue creature, è la caggione che esse intendano in qualche parte la Bellezza” [„Frumusețea se reprezintă cu capul ascuns printre nori, pentru că nu e lucru despre care se poate vorbi mai cu anevoie pe limba muritorilor și care să poată fi cunoscut mai puțin de către intelectul uman, decât frumusețea, care în lucrurile create nu e altceva decât (metaforic vorbind) o strălucire ce derivă din chipul lui Dumnezeu, cum o definesc platonicienii,

prima frumusețe fiind totuna cu acest chip, care apoi, prin bunătatea sa, comunicându-se în vreun mod oarecare ideea făpturilor sale, este cauza pentru care ele sesizează frumusețea în vreo parte"]. Figura care va personifica frumusețea va trebui să poarte într-o mină un crin, în cealaltă însă o sferă și un compas, pentru că orice frumusețe (privită din punct de vedere fenomenal) „consiste în misure e proporzioni” [„constă în măsuri și proporții”]. Cu referiri la Ripa și Lomazzo, Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena, 1657, I, 17, p. 107 și urm., dă următoarea definiție: „... non essere ... la tanto desiderata bellezza, che riflesso di supremo lume, e come raggio della divinità, la quale m'apare composta con buona Simetria di parti e concordata con la soavità de'colori, lasciata in terra per reliquia e Caparra della vita Celeste ed immortale” [„frumusețea atît de mult dorită... nu este decît *reflexul luminii supreme* și ca un fel de iradiație a divinității, care îmi *apare* alcătuită dintr-o bună *simetrie a părților* însoțită cu *suavitatea culorilor*, lăsată pe pămînt ca rămășiță și arvună a vieții cerești și nemuritoare”]. Raportul dintre determinarea neoplatonician-metafizică a frumuseții și cea clasică fenomenală apare aici cu o deosebită claritate.

²²⁴ Cf. Zuccari, citat în nota 218; de asemenea, cam în același sens, Alberti, citat în nota 134; Dolce, citat în nota 190.

²²⁵ Zuccari, *Idea*, I, 10, p. 59: „materia esterna, atta a produrre quegli effetti...” [„materia externă, aptă să producă acele efecte”]; „materie soggette e capaci della pittura” [„materii supuse și apte pentru pictură”] etc. Atunci cînd trebuie motivate deficiențele anumitor produse ale naturii sau ale artei, apare ca o cauză explicativă nu rezistența materiei, ci imperfecțiunea lui „agens”, adică a forței active și formative: de pildă, Cartea I, 10, p. 60, unde răminerea în urmă a operelor de artă față de obiectele naturale este explicată astfel: „Sebben pare, che l'imiti nel dipingere o scolpire un animale, che non è però imiterlo propriamente, ma piuttosto ritrarlo o scolpirlo; e di questo n'è causa la differenza, che si trova tra l'arte Divina producente le cose naturali, e l'arte nostra producendo le cose artificiali, che quella è più perfetta, generale e di virtù infinita, condizioni, che mancano all'arte nostra; il che è anco cagionato dalla differenza del Disegno Divino ed umano, che quello è perfettissimo e di virtù infinita, e il nostro è imperfetto (cf., *dimpotrivă*, afirmațiile lui *Leonardo da Vinci*, citate în nota 303!); e pero ove il nostro può esser causa di alquanti effetti minori e di pocco momento, quello è causa di effetti grandissimi e importantissimi” [„Deși pare că-l imiți cînd pictezi sau sculptezi un animal, aceasta nu înseamnă totuși a-l imita propriu-zis, ci mai degrabă a-l reprezenta sau a-l sculpta; cauza acestui fapt este diferența dintre arta divină care produce lucrurile din natură și arta noastră care produce lucrurile artificiale, căci aceea e mai perfectă, mai generală și de putere infinită, condițiuni care

lipsească artei noastre: acest fapt mai e pricinuit de diferența dintre reprezentarea divină și cea umană, căci aceea e cu totul perfectă și de o putere infinită, iar a noastră e imperfectă și apoi, în timp ce a noastră poate fi cauza citorva efecte minore și de puțină însemnătate, aceea e cauza unor efecte foarte mari și importante“. Apoi II, 6, p. 132 și urm., unde (pentru a împiedica să se tragă concluzii asupra artei ca atare, pornind de la cazuri izolate de opere de artă slabe) este relevat faptul că și natura însăși produce uneori lucruri defectuoase: „Deve dunque ciascheduno lodare e pregiare la pittura, nè deve avvillirla nè i suoi nobili professori da un fine particolare ed a essa ed a loro per accidente: oppure perchè talora si vedono delle pitture disgraziate, che fanno vergogna a si nobil professione, posciachè a questo modo dovremmo ancora biasimare l'opere della Natura e la Natura istessa, poichè bene spesso vediamo della mostruosità nell' opere di essa; eppur sappiamo, che sebbene ella si trova in alcune cose manchevole per difetti di alcuni agenti, in se stessa è però perfetta, quando opera col mezzo d'agenti perfetti: e l'istesso potiamo dire dell'arte della pittura“ [„Așadar, se cade să lăudăm și să prețuim pictura și să nu o înjosim pe ea sau pe cei ce o profesază în chip nobil, pentru vreun motiv particular sau accidental, atît pentru ea cît și pentru ei; adică pentru că adesea se văd picturi urite, care fac de rușine o profesiune atît de nobilă, căci atunci ar trebui să blămăm și operele naturii și natura însăși, deoarece vedem adesea monstruo-zitate în operele ei; dar noi știm că, deși ea se află în unele lucruri defec-tuoase prin lipsa unor agenți, în sine este totuși perfectă atunci cînd lucrează cu ajutorul unor agenți perfecți: același lucru se poate spune și despre arta picturii“] (cf. în legătură cu aceasta Aristotel, *Phys. Ausc.*, I, 8, 199, și comentarul lui Toma, în Fretté-Maré, XXII, p. 375).

²²⁶ Cf. și Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, 1648, I, p. 3 (citat de Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, p. 107): „E perchè avviene, che i naturali corpi nella loro productione per la *prava dispositione della materia* rimanghino spesso di molti difetti impressi, questo solo offitio e dignità è concesso alla *Pittura*, di ridurli a quello stato primiero, che furono dall'eterno Facitore prodotti, e come *dispensiera della divina gratia* recargli i gradi della perfet-tione e della bellezza“ [„Și pentru că se întîmplă ca lucrurile din natură să rămînă adesea cu multe defecte atunci cînd sînt produse, din pricina *rele-ri dispoziții a materiei*, este lăsat *picturii* oficiul și demnitatea de a le readuce la acea stare primară, în care au fost produse de Făcătorul etern și, ca o *dăruitoare a grației divine*, să le redea treptele perfecțiunii și frumuseții]. Apoi Vinc. Danti (cf. Schlosser, l.c.), Bellori (citat la p. 182) și Vasari (*Proe-mio delle Vite* = I, p. 216): „Perciòchè il Divino architetto del tempo e della natura, come perfettissimo, volle mostrare nella *imperfessione della materia*

ja via del levare e del aggiungere nel medesimo modo, che sogliono fare i buoni scultori e pittori..." [„Pentru aceea că arhitectul divin al timpului și al naturii, ca cel mai perfect, vrea să arate în *imperfecțiunea materiei* calea de înălțare și de adăugire, în același mod în care obișnuiesc să facă sculptorii și pictorii buni..."].

²²⁷ Ridolfi, citat în nota precedentă.

²²⁸ Vinc. Danti, *op. cit.*, XVI, p. 91.

²²⁹ Nu este nevoie să subliniem faptul că înclinația spre neoplatonism nu exclude nici la Lomazzo, nici la alți scriitori influența aristotelismului, care nu este respins nici chiar de către membrii „Academiei Platonice” florentine, cîe asimilat. La Lomazzo se poate însă oricum urmări felul în care elementele aristotelice de factură scolastică, net dominante în *Trattato*, vor fi într-o oarecare măsură acoperite de cele neoplatoniciene în *Idea del Tempio della Pittura*.

²³⁰ Milano, 1590.

²³¹ Cf. de asemenea Lomazzo, *Trattato*, VI, 9, p. 310 și urm. (*Teoria temperamentelor*); II, 7, p. 110 și urm. (*Planetele*). Apoi, de pildă Zuccari, *Idea*, II, 15, p. 187 și urm.

²³² Lomazzo, *Idea* ..., cap. 26, p. 72 și urm.: „Del modo di conoscere e costituire le proporzioni secondo la bellezza”.

²³³ Cf., în legătură cu această concepție, indicațiile din nota 93; rădăcinile ei se află în elenismul tirziu, cf. și H. Ritter în *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I, 1922, p. 94 și urm.

²³⁴ Acele „formulae idearum” sînt deci și ele un fel de copii ale ideilor propriu-zise care, înțelese în semnificația lor cea mai strictă, pot sălăslui numai în inteligențe supraumane. Concepția potrivit căreia cunoașterea frumosului devine posibilă numai prin raportarea fenomenelor terestre la „idei” se acordă și cu afirmațiile lui Cesare Ripa, citate în nota 223.

²³⁵ Și anume fraza: „E prima abbiamo sapere, che la bellezza non è altro che una certa grazia vivace e spiritale” [„Și mai întîi trebuie să știm că frumusețea nu e altceva decît un anume har viu și spiritual”]. Se spune că Lomazzo ar fi vrut să definească, în această frază, frumusețea ca o „grazia vivace”, lucru care este pus în legătură cu înclinarea manierismului spre mobilitatea accentuată și liberă, iar mai recent a fost opus concepției „florentine” a frumuseții ca o „convenienza” bazată pe corespondența proporțiilor (Cf. Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, p. 40; W. Weisbach în *Zeitschr. bild. Kunst*, N.F., XXX, 1919, p. 161 și urm.; Giacomo Vesco în *L'arte*, XXII, 1919, p. 98). Dar chiar propoziția relativă care urmează — „la quale prima s'infonde negli Angeli...” — ar fi trebuit să provoace scepticism față de această interpretare: în adevăr, și această frază este un citat literal din capitolul corespunzător al lui Ficino, a cărui definiție finală a fost pur

și simplu preluată de Lomazzo și așezată la începutul expunerii sale. Lionello Venturi s-a lăsat și el ademenit, în cartea sa, dealtfel foarte instructivă *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (1919, p. 111 și urm.), să explice în mod eronat metafora luminii a lui Lomazzo, preluată de la Ficino și, în ultimă instanță, avându-și originea în neoplatonismul creștin, ca o interpretare deosebit de profundă a clarobscurului leonardesc.

²³⁶ Capitolul 26 al lui Lomazzo este reprodus într-un apendice special (p. 171 și urm.) împreună cu fragmentele corespunzătoare din *Comentariul la Simpozion* al lui Ficino. În plus observăm că raportul dintre Lomazzo și Ficino a fost deja remarcat într-un mic tratat orientat teofizic: Paul Vuillard, *De la conception idéologique et esthétique des dieux à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1907, p. 30.

²³⁷ Chiar *Iconologia* lui Cesare Ripa (v. nota 223) (care ar merita poate o cercetare mai adâncită), lucrare ce ilustrează foarte clar și raporturile interne ale manierismului cu Evul Mediu, ar fi de ajuns pentru a caracteriza această tendință a epocii. Reproducerea dintre pag. 170—171 ilustrează felul în care însuși conceptul de „idee” poate deveni obiectul unei asemenea reprezentări alegorico-simbolice (Ces. Ripa, *Iconologia*, Veneția, 1645 [în ediția romană din 1603 lipsește] p. 362 și urm.): „Vna bellissima donna solleuata in aria, sarà nuda, ma ricoperta da vn candido e sottilissimo velo, che tenga in cima del capo vna fiamma viuace di fuoco, haurà cinta la fronte da vn cerchio d'oro contesto di gioie splendidissimo; terrà in braccio la figura della Natura, alla quale come fanciulla dia il latte, che con indice della destra mano accenni vn bellissimo paese, che vi stia sotto, doue siano dipinte Città, Monti, Piani, Acque, Piante, Albori, uccelli in aria e altre cose terrestri” [„O femeie foarte frumoasă, înălțată în văzduh, va fi goală, dar acoperită de un văl alb și foarte subțire; ea va avea în creștetul capului o flacără vie de foc, va avea fruntea încinsă cu un cerc de aur strălucitor, bătut cu pietre scumpe; va ține în brațe un copil reprezentind Natura, pe care îl va alăpta. Cu arătătorul mîinii drepte va face semn spre un ținut foarte frumos, situat dedesubt, în care vor fi pictate cetăți, munți, cîmpii, ape, plante, arbori, în aer păsări și alte lucruri pămîntești”]. Textul următor — care se sprijină, la rindul său, în principal pe Toma, dar recurge și la nenumărați alți filozofi din Antichitate și din Evul Mediu — explică apoi, cum se face întotdeauna în cărțile de acest fel și după bunul obicei medieval, fiecare parte componentă a reprezentării: „ideea” trebuie să plutească în aer, pentru că este imaterială și imuabilă; ea trebuie să rămînă nudă, pentru că (după Ficino!) reprezintă o „sostanza semplicissima” [„substanță foarte simplă”]; vălul alb înseamnă puritatea și autenticitatea ei, focul înseamnă „binele”, cercul de aur „perfecțiunea spirituală”; ea hrănește „natura” pentru a semnifica „spiritul universal”, care iradiază din spiritul divin, ca și strălucirea

din lumină, și face semn spre un peisaj, pentru că această lume a noastră depinde toată de lumea ideilor.

²³⁸ Pentru ambele, lucrarea lui Comanini *Figino* oferă exemple ciudate: pe de o parte (p. 45 și urm.), *Capriciile* lui Arcimboldo pomenite mai sus, în nota 144, care sînt alcătuite strict după principiile alegoriei (de pildă, „Toamna” nu poate fi reprezentată decît prin fructe, „Flora” prin flori, iar atunci cînd un chip omenesc este compus din elemente împrumutate de la animale, de la elefant trebuie să fie luați obrații, pentru că aceștia, prin capacitatea lor de a „roși”, sînt considerați a fi sediul pudorii și elefantul este caracterizat — în *Physiologus* — ca un animal „pudic”); pe de altă parte (p. 252 și urm.), explicația cu adevărat delicioasă și respinsă deja de Lor. Pignoria, a unui relief, reprezentîndu-l pe Mitra, care ar fi „o alegorie a agriculturii perfecte”; Mitra cu boneta sa frigiană ar fi un „contadino giouane” [„țăran tînăr”], taurul ucis ar reprezenta pămîntul arat, șarpele — înțelepciunea pe care agricultorul trebuie s-o folosească pentru a-și îndeplini la timp și bine toate muncile, Cautes și Cautopates reprezintă ziua și noaptea (se poate vedea cum această explicație, lipsită de orice fel de temei, atinge uneori aspecte care ne par „exacte” din punct de vedere istoric), iar în ceea ce privește scorpionul, există o ezitare dacă, datorită hibernării, semnifică fecunditatea pămîntului sau, datorită faptului că trăiește în umiditatea nocturnă, semnifică roua.

Capriciile lui Arcimboldo sînt dealtfel pomenite de Lomazzo (*Idea del Tempio*, cap. 37, p. 137 și urm.) și par a avea precedente în caricaturi de felul celor din cunoscuta medalie cu subiecte falice, dedicată în chip batjocoritor lui Paolo Giovio.

²³⁹ Cf. M. Dvořak, *Jahrbuch f. Kunstgeschichte*, I (XV), 1922, p. 22 și urm.

²⁴⁰ Cu privire la unele contestări ale cultului lui Rafael, cult indisolubil legat de neoclasicism, cf. Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde*, VIII, p. 6. și urm., și mai ales interesantul studiu al lui O. Kutchera-Woborski în *Mitteilungen d. Ges. f. vervielfalt. Kunst*, 1919, p. 9 și urm.

²⁴¹ Cf. p. 55 și urm. și nota 95.

²⁴² Cf. nota 96.

²⁴³ Teoria renascentistă a artei se îndreaptă și ea în mod principal împotriva unui „realism” cu caracter strict imitativ, totuși în așa fel — lucrul e vizibil în special la Alberti (v. nota 101 și nota 134) — încît postulatul frumuseții se adaugă imediat, în oarecare măsură ca amendament și garanție, la cerința de exactitate. Accentul principal stă inițial — în mod firesc — pe combaterea „nenaturalului” medieval; chiar și anecdota despre fecioarele din Crotona este folosită în chip semnificativ, nu împotriva „idealiștilor”,

ci a celor care „cred că pot, din propria lor imaginație liberă, să creeze un lucru frumos“.

²⁴⁴ În legătură cu termenul *maniera*, cf., pe lângă afirmațiile lui Bellori (citare în anexa II, p. 192 și urm.), Fil. Baldinucci, *op. cit.*, XXI, p. 122: „ed in ogni altro (*sc.* cu excepția lui Michelangelo, Rafael și Andrea del Sarto) scuopresi talora alquanto di quel difetto, che dicesi *Maniera* o *Ammanierato*, che è quanto dire *debolezza* d'intelligenza e più della mano nell'*obbedire al vero*“ [„la oricare altul ... se găsește uneori ceva din acel *cusur*, care se numește *manieră* sau *manierism*, adică un fel de slăbiciune a inteligenței, și mai mult a mîinii, în a da ascultare adevărului“], precum și scrisoarea marchizului Giustiniani (Bottari, *Raccolta*, VI, p. 250): „Decimo è il modo di *dipignere*, come si dice, di *maniera*, cioè che il pittore con lunga pratica del disegno e di colorire, di sua fantasia senza alcun esemplare forma in pittura quel che ha nella fantasia ..., nel qual modo ha dipinto a'tempi nostri il Barocci, il Romanelli, il Passignano e Giuseppe d'Arpino ...; ed in questo modo molti altri hanno a olio fatto opere assai vaghe e degne di lode“ [„Al zecelea mod e acela de a picta, așa cum se spune, di *maniera*, adică pictorul cu o lungă practică în ce privește desenul și coloritul realizează în pictură ceea ce are în imaginație fără ajutorul vreunui model, numai din *fantazia sa* ..., în care mod au pictat în timpurile noastre Barocci, Romanelli, Passignano și Giuseppe d'Arpino ...; și în acest mod mulți alții au realizat în ulei opere destul de frumoase și demne de laudă“]. Acest înțeles specific al termenului „manieră“, în sensul unei practici artistice străine de natură sau departe de natură, nu este însă cel inițial; la început „maniera“ (di fare) înseamnă mai curînd doar „mod de a lucra“, astfel încît se poate vorbi tot atît de bine despre o „maniera buona“ [„manieră bună“], ca și despre o „maniera cattiva“ sau „goffa“ [„manieră proastă“, „grosolană“], iar termenul este folosit de regulă atunci cînd trebuie să fie indicat caracterul artistic deosebit al unei națiuni, al unei epoci sau al unui anumit maestru: „maniera antica“, „maniera moderna“, „maniera greca“, „maniera tedesca“, „maniera di Donatello“ (lucrarea lui John Grace Freeman, *The maniera of Vasari*, Londra, 1867, nu ne-a fost, din păcate, accesibilă). Afirmațiile lui Bellori, Baldinucci și Giustiniani ne arată însă că secolul al XVII-lea a început să dea un conținut pregnant propriu termenului „manieră“, pînă atunci complet incolor, astfel încît acest termen, care nu putea fi folosit decît în legătură cu un adjectiv sau cu un genitiv, este de aici înainte în stare să existe independent; „dipignere di maniera“ va însemna de acum încolo „a picta cu capul“ sau, pentru a ne menține în metaforă, „a picta din încheietura mîinii“; și numai această emancipare principială față de modelul natural, și nu sprijinirea pe alți artiști, îl caracterizează, după sensul literal original al cuvîntului, pe „manierist“ (chiar și Goethe vede astfel lucrurile:

„el își inventează singur un mod, își constituie singur un limbaj, pentru a exprima în felul său propriu ceea ce a sesizat cu sufletul, pentru a da unui subiect, pe care l-a repetat de mai multe ori, o formă proprie, semnificativă, fără ca, atunci când îl repetă, să aibă în față natura însăși, sau măcar o amintire a ei foarte vie“).

Dar în cadrul teoriei clasiciste, care condamnă tot ceea ce este „subiectiv“ și „fantastic“ (și care, dincolo de toate îndemnulurile către „idealism“, îi cere totuși artei „naturalețe“ și o „exactitate“ sprijinită pe observația concretă), termenul „maniera“, de aici înainte încărcat cu semnificația specifică a creației străine de natură, trebuia să capete înțelesul peiorativ pe care l-a păstrat pînă în pragul epocii noastre. Și poate că tocmai prin această transformare negativă a conceptului de „manieră“, care pare să se fi produs în cercul lui Bellori (la Giustiniani lipsește cu totul conotația peiorativă, în timp ce Bellori și Baldinucci folosesc deja în chip expres termenii de „vitio“, „difetto“ și „ammanierato“ = „manierist“), se explică nevoia din ce în ce mai evidentă acum în teoria artei de a căuta un alt termen, indiferent sub raportul valorii, care, așa cum făcuse odinioară termenul „manieră“, devenit acum un epitet dojenitor, să nu mai denumească altceva decît modalitatea artistică specifică unor epoci, popoare sau persoane: același cerc al lui Bellori, care a transformat termenul „maniera“ într-un cuvînt defăimător, a făcut, după toate probabilitățile, pasul care astăzi ni se pare atît de firesc, dar care în realitate nu a fost întreprins înainte de mijlocul secolului al XVII-lea, și care constă în a prelua termenul „stil“ din poetică și retorică și de a-l aplica la operele de artă plastică; cf. *Maximele* lui Poussin privind teoria artei, adunate de Bellori, *op. cit.*, p. 460 și urm. „Della Materia, del Concetto, della Struttura e dello Stile ... Lo stile è vna maniera particolare e industria di dipingere e disegnare, nata dal particolare genio di ciascuno nell'applicatione e nell'uso dell'idee, il quale stile, maniera o gusto si tiene della parte della natura e dell'ingegno“ [„Despre materie, despre concept, despre structură și despre stil ... Stilul e un mod particular de a picta și desena, izvorît din geniul particular al fiecăruia de a aplica și folosi ideile; acest stil, manieră sau gust depinde de natură și de talent“]. Aici termenul „stil“ este folosit, pe cît se pare, pentru întîia oară pentru a desemna modalitatea individuală de creație care, pînă atunci, fusese denumită „manieră“ (căci la început el nici nu poate fi definit altfel decît ca „maniera particulară“). Acceptarea generală a acestui termen nou pentru teoria artelor plastice s-a produs, de altfel, în special în afara granițelor Franței, foarte încet: în Germania, de pildă, Joh. Fr. Christ folosește încă în locul lui termenul de „goût“ (cf. „gusto“ la Poussin); victoria definitivă a termenului „stil“ avea să fie cîștigată la noi abia datorită lui Winckelmann.

²⁴⁵ Este interesantă, în raport cu acestea, scrisoarea marchizului Vinc. Giustiniani (Bottari, *Raccolta*, VI, p. 247 și urm.), care a deslușit în arta lui Caravaggio o sinteză între „dipingere di maniera” [„pictură manieristă”] și acel „dipingere con avere gli oggetti naturali d'avanti” [„pictură după obiecte naturale prezente înaintea ochilor”] și, datorită acestei sinteze, a apreciat-o drept cea mai înaltă modalitate a picturii în general. Scrierea respectivă, de o deosebită semnificație pentru cunoașterea practicii și educației artistice din acea vreme, deosebește 12 „trepte” sau „moduri” ale picturii: 1) copia mecanică, „con spolveri” ...; 2) copia liberă bazată pe simpla observație sau realizată cu ajutorul unor aparate optice, ca de pildă acel „graticola” sau grătar de fire (indicat de Alberti); 3) desenul după tot ce se oferă ochiului, dar mai ales după statui antice sau moderne și după picturi valoroase; 4) studii de detaliu după capete, mâini etc.; 5) reprezentări în pictură ale unor flori sau alte obiecte de mici dimensiuni („ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figura” [„și Caravaggio a spus că avea egală îndeminare pentru a face un bun tablou cu flori ca și pentru unul cu figuri”]); 6) reprezentări de arhitectură și pictură în perspectivă; 7) invenția unor obiecte de mari dimensiuni, în special pictură de peisaj, fie în maniera grandioasă a lui Tizian, Rafael, Carracci și Reni, fie în maniera minuțioasă a lui Civetta, Breughel și Bril; 8) scene grotești (*grotescuri*); 9) pictură sau gravură „con furore di disegno e d'istoria data dalla natura” (Polidoro da Caravaggio și Tempesta); 10) „dipingere di maniera” [„pictură manieristă”] (cf. nota prec.); 11) pictură după model; 12) sinteza dintre treapta a zecea și a unsprezecea, realizată numai de maeștrii de prim ordin, în prezent de Caravaggio, Carracci, Guido Reni și alții.

²⁴⁶ Bellori, *op. cit.*, p. 212.

²⁴⁷ Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma*, 1881, II, p. 59.

²⁴⁸ Scrisoarea marchizului Giustiniani, citată în note 245.

²⁴⁹ În acest sens, verdictul lui Bernini, Chantelou, *op. cit.*, p. 190.

²⁵⁰ Bellori, citat la p. 190

²⁵¹ Luigi Scaramuccia, *Le finenze de' Penelli Italiani*, 1674, p. 76: „Per finirlo è stato quest'Uomo vn gran soggetto, ma non Ideale, che vuol dire non saper far cosa alcuna senza il naturale avanti” [„Pentru a încheia, acest om a urmărit un mare subiect, dar nu un mare ideal, ceea ce înseamnă că nu putea face ceva fără a avea înaintea ochilor un model din natură”]. Cf. aproape în același sens și Giov. Baglione, *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, 1642, p. 139: Caravaggio ar poseda o bună „maniera, che presa havea nel colorire dal naturale, benchè egli nel rappresentar le cose non hauesse molto giudicio di scieglere il buono e lasciare il cattivo” [„manieră care excela în coloritul după natură, deși în reprezentarea lucrurilor nu avea

destulă judecată pentru a alege ceea ce e bun și a lăsa deoparte ceea ce e rău"], sau Scannelli, *op. cit.*, I, 7, p. 52 și urm.: „provisto di particular genio, mediante il quale daua con l'opere a vedere vna straordinaria e veramente singolare immitatione del vero, e nel communicar forza e rileuo al dipinto non inferiore, e forsi ad ogni altro supremo, priuo pero della necessaria base del buon disegno, si palesò poscia d'inuentione mancante, e come del tutto *ignudo di bella idea*, gratia, decoro, Architettura, Prospettiva ed altri simili conueneuoli fondamenti“ [„înzestrat cu un geniu particular, cu ajutorul căruia vădea în opere o capacitate extraordinară și cu adevărat singulară de a imita realitatea, nefiind mai prejos nici în a comunica forță și relief picturii, ba poate mai iscusit decât oricare altul, lipsit totuși de baza necesară a bunului desen, s-a dovedit în urmă a fi lipsit de invențiune și cu totul gol de ceea ce se numește *idee frumoasă, grație, podoabă*, arhitectură, perspectivă și alte asemenea lucruri fundamentale, care se cuvin știute“].

²⁵² Bellori este omul care a vorbit despre „corupția vremurilor noastre“: ceea ce Renașterea credea că deține — socotea el — ar trebui recucerit în primul rînd.

²⁵³ Bellori, citat la p. 190

²⁵⁴ Astfel și Bellori, citat la p. 191: pictorii și sculptorii sînt îndemnați să recurgă la arta antică, socotită a fi o călăuză către natură, iar arhitecților li se recomandă aceeași artă, ca o replică la adresa barocului modern *à la* Borromini. Cu privire la formula goetheeană „Antichitatea are afinități cu natura și, atunci cînd ea ne place, are afinități cu natura naturală“, cf. Panofsky, *Dürers Stellung zur Antike*, in *Jahrb. f. Kunstgeschichte*, I (XV), 1922, p. 43 și urm. (apărut și în ediție separată).

²⁵⁵ Cf. și Schlosser, *Materialien*, VII, p. 11 și urm., și mai recent, Kutschera-Woborsky, *op. cit.*, p. 22 și urm.

²⁵⁶ Afirmția lui Walzel (*op. cit.*, p. 5): „Ori de cîte ori întîlnim citate cuvintele lui Rafael (*sc.* fraza despre „certa idee“), ele sînt folosite împotriva artei naturaliste“, are deci nevoie de o anumită completare în sensul că Bellori, și împreună cu el întreaga teorie clasicistă, nu le-au folosit numai împotriva „naturalismului“, ci și împotriva „manierismului“.

²⁵⁷ *Idea* lui Bellori ca document fundamental al concepției clasiciste despre artă, este reprodusă în extenso în anexa II (p. 182 și urm.).

²⁵⁸ Cf. p. 190 nota 35.

²⁵⁹ Dovezi pentru aceasta, și pentru ceea ce urmează, în anexa II. Cu privire la conceptele paralele „pittori icastici“ și „pittori fantastici“, cf. mai sus nota 144. Bellori (ca dealtfel și Junius), adoptă o concepție eronată, în sensul lui Comanini (cf. nota 144), dar se deosebește de el în mod esențial, întrucît respinge în egală măsură și pe „pittori fantastici“ ca și pe „pittori icastici“, mai ales pe acei „facitori di ritratti“ [„făcători de portrete“].

cum sună formularea lui disprețuitoare — lucru de la sine înțeles în cadrul poziției sale de principiu, în timp ce Comanini mai putea acorda încuviințarea sa reprezentanților imitației „eicastice“.

²⁶⁰ Pasajele din scrierile antice, care nu deveniseră încă un bun comun al teoriei artei, au fost firește împrumutate de Bellori, în cea mai mare parte, din compilația apărută pentru prima dată în 1637 și aparținând lui Franciscus Junius *De pictura veterum* (mai ales cap. I, par. 3, și cap. II, par. 2), compilație pe care o folosește copios și Hoogstraaten, *op. cit.*, VIII, 3, p. 286 și urm.

²⁶¹ Bellori a fost un „precursor al lui Winckelmann“ nu numai ca cercetător al Antichității, dar și ca teoretician al artei; teoria lui Winckelmann despre „frumosul ideal“, așa cum o prezintă în *Geschichte der Kunst des Altertums*, IV, 2, par. 33 și urm., coincide — cu excepția coeficientului sporit de neoplatonism, explicabil poate mai curînd printr-o influență a lui Raphael Mengs decît prin influența lui Shaftesbury — cu conținutul *Ideii* lui Bellori, căreia îi datorează și cunoștința cu scrisorile lui Rafael și Guido Reni, și pe care o pomenește în mod expres ca izvor al său în *Anmerkungen z. Gesch. d. Kunst, d. Altertums*, 1767, p. 36.

Cu atît mai demn de remarcat este faptul că, în raport cu acestea, teoria frumosului dezvoltată de Poussin se dovedește a fi o teorie pur neoplatoniciană, cu totul deosebită de teoria lui Bellori: în timp ce marele arheolog german preia ideile defunctului Bellori și le duce mai departe, marele pictor francez, care se afla în cel mai strîns contact personal cu același Bellori, și-a extras teoria despre frumos aproape cuvînt cu cuvînt din *Comentariul la Simpozion* al lui Ficino, respectiv din *Idea del Tempio della Pittura* al lui Lomazzo (pe care i-ar fi putut-o semnala traducătorul lui Lomazzo, Hilaire Pader, cu care era prieten intim) — atît de puternică era atracția acestei metafizici neoplatoniciene, încît nici măcar spiritul lucid al marelui clasicist francez nu i s-a putut sustrage. Reproducem în continuare frazele lui Poussin (cu care e de comparat pasajul din Ficino, resp. Lomazzo, reprodus la p. 171 ..și urm.) (Bellori, *op. cit.*, p. 461 și urm.): „Della idea della bellezza. L'idea della Bellezza non discende nella materia, che non sia preparata il più che sia possibile; questa preparatione consiste in trè cose, nell'ordine, nel modo e nella specie ovvero forma. L'ordine significa l'intervallo delle parti, il modo hà rispetto alla quantità, la forma consiste nelle linee e ne' colori. Non basta l'ordine e l'intervallo delle parti, e che tutti li membri del corpo habbiano il loro sito naturale, se non si aggiunge il modo, che dia a ciascun membro la debita grandezza proportionata al corpo, e se non vi concorre la specie, accioche le linee sieno fatte con gratia e con soave concordia di lumi vicino all'ombre. E da tutte queste cose si vede manifestamente, che la bellezza è in tutto lontana dalla materia del corpo, la quale

ad esso mai s'auuicino, se non sarà disposta con queste preparationi incorporee." [„Despre ideea de frumusețe. Ideea de frumusețe nu coboară în materia care nu e pregătită cît mai mult cu putință: această pregătire constă în trei lucruri, în ordine, în măsură și în înfățișare sau formă. Ordinea înseamnă intervalul dintre părți, măsura se referă la cantitate, forma constă în linii și culori. Nu e de ajuns ordinea și intervalul dintre părți și faptul că toate membrele corpului au locul lor natural, dacă nu se adaugă și măsura, care dă fiecărui membru mărimea cuvenită, proporționată față de corp, și dacă la acestea nu participă forma pentru ca liniile să fie făcute cu grație și cu o suavă îmbinare de lumini și umbre. Și din toate aceste lucruri se vede limpede că frumusețea este cu totul departe de materia corpului, de care niciodată nu s-ar apropia, dacă nu va fi pregătită prin aceste mijloace incorporeale.“] Concluzia: „E qui si conclude, che la Pittura altro non è che vna idea delle cose incorporee quantunque dimostri li corpi rappresentando solo l'ordine, e'l modo delle specie delle cose, e la medesima è più intenta all'idea del bello che a tutte altre“ [„Și de aici rezultă că pictura nu e altceva decît o idee a lucrurilor incorporeale, deși înfățișează corpuri, reprezentînd numai ordinea și măsura formelor lucrurilor, și ea e preocupată de ideea de frumos mai mult decît de toate celelalte“] se impune apoi de la sine, de îndată ce se consideră că tocmai arta are vocația de a realiza frumusețea, care a fost definită în frazele anterioare — ceea ce, la Ficino cel puțin, după cîte știm, nu fusese cazul încă. Se poate vedea și aici cu cîtă precauție trebuie privite afirmațiile artiștilor teoreticieni: desigur, însuși faptul unei asemenea preluări este de o importanță esențială — și firește încă și mai importantă e prelucrarea personală, ulterioară, a celor preluate — dar este mereu nevoie de un examen atent, înainte de a califica afirmații, ca acelea ale lui Poussin, citate aici, drept „puncte de vedere gnoseologice independente“ ale artistului respectiv și de a le întrebuița de îndată la explicarea „voinței artistice“ a artistului (așa cum face K. Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei*, 1923, p. 108; dimpotrivă, Fränger, *op. cit.*, p. 33, merge prea departe atunci cînd — ignorînd raporturile specifice ale teoriei lui Poussin cu metafizica lui Ficino, respectiv a lui Lomazzo — deslușește în ea doar un precipitat al platonismului „în mod general răsbindit“ și, în consecință, interpretează inexact conceptul de „preparazione“, comprehensibil numai în cadrul teoriei despre raporturile de influență mistică dintre lumea sublunară și cea translunară).

²⁶² Cu privire la conceptul de „ideal“, cf. mai recent Cassirer, *op. cit.*; apoi Schlosser, *Materialien ...*, passim și în *Jahrb. d. Kunstsgn. d. Allerh. Kaiserh.*, XXXIX, 1910/11, p. 249. Firește, orizontul lui Bellori nu este atît de îngust încît să prezinte idealul ca ceva general valabil, în chip absolut, adică nediferențiat: el este mai curînd individualizat în măsura în care

„idea“ este reprezentarea unei specii, care — desigur în interiorul propriei ei specii pretinzând totuși o valabilitate generală — exprimă în chip „exemplar“, în sensul cel mai propriu al cuvintului, anumite tipuri ce aparțin atît fenomenalității obișnuite (tipul puternic, grațios, focos), cit și stării actuale (minia, tristețea, dragostea).

²⁶³ Poate încă mai accentuat decît la Bellori însuși apare acest caracter intolerant la teoreticienii francezi ca Félibien, Du Fresnoy, Fréart de Chambray (cf. în legătură cu aceasta Fränger, *op. cit.*, și în special A. Fontaine *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, 1909). Invers, aici se manifestă pentru prima dată riposta „moderniștilor“, ca Charles Perrault, a celor care susțin sensibilitatea „picturală“, ca Philippe de Champaigne, și în special a „amatorilor“, ca Roger de Piles (cf., în legătură cu aceasta, Schlosser, *Materialien z. Quellenkunde*, IX, p. 28 și urm.).

²⁶⁴ Cf. și marele *Discurs academic* al lui Bernini, din 5 sept. 1665 (Chantelou, *op. cit.*, p. 134).

²⁶⁵ Lomazzo, *Trattato*, I, 1, p. 19, citat de Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, p. 22. Acolo mai poate fi întîlnită și expresia „simia della natura“ [„măimută a naturii“] (firește, în sens laudativ).

²⁶⁶ Dion Chrysostomos, ὑπὲρ τοῦ Ἰλίου μὴ ἄλῶναι, ed. J. de Arnim, *op. cit.*, I, p. 115 și urm.

²⁶⁷ *Michelangelo, eine Renaissancestudie*, 1892.

²⁶⁸ *Die Rätsel Michelangelo*, 1908.

²⁶⁹ *Michelangelo*, II, 1903, în special p. 191 și urm.

²⁷⁰ Condivi, *op. cit.*, cap. 56, p. 204.

²⁷¹ Karl Frey, *Die Dichtungen des Michelagnuolo Buonarroti*, 1897, nr. CLXXII (= Ces. Guasti, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti*, 1863, p. 291).

²⁷² Petrarca, I, Canzone IX:

„Gentil mia Donna, io veggio

Nel mover de'vostr'ochbi un dolce lume

Che mi mostra la via, ch'al Ciel conduce“;

[„Văd, nobilă doamnă, în mișcarea ochilor tăi/ o lumină dulce, care-mi arată drumul/ ce la cer conduce“];

cf. *Michelangelo*, Frey, CIX, 19:

„Veggio co'bei vostr'occhi un dolce lume“

[„Văd în ochii tăi frumoși o lumină dulce“].

²⁷³ Frey, LXIV.

²⁷⁴ Frey, CIX, 105; cf. între altele și XXXIV, XCII, LXXV. În legătură cu metafizica luminii, prezentă aici pretutindeni, cf. iarăși notele 68, 93, 122, precum și p. 55. și urm.

²⁷⁵ Frey, CIX, 99.

²⁷⁶ Frey, XCIV. Uneori, pasiunea pentru „frumosul empiric“ își croiește totuși drum, rupînd fără menajamente toate zăgazarile educației platoniciene: Frey, CIX, 104.

²⁷⁷ Frey, LXXV.

²⁷⁸ Frey, XCI.

²⁷⁹ Frey, CIX, 24; cf. Frey, CXLVI.

²⁸⁰ Frey, XCI, cf. și Frey, XLIII, LXIV, Guasti, p. 27.

²⁸¹ Cf. mai sus nota 59. Alberti de asemenea — pentru a nu cita decît pe părintele teoriei artei — a spus: „Alii solum detrahentes, veluti qui superflua discutiendo quaesitam hominis figuram intra marmoris glebam inditam atque absconditam producunt in lucem“ [„Alții doar dînd la o parte, ca și cum ar îndepărta ceea ce e de prisos, dau la iveală chipul omenesc care e virit și ascuns în blocul de marmură“] (*op. cit.*, p. 171). Pasajul corespunzător din Vasari a fost deja citat în alt context (nota 157).

²⁸² Cf. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, p. 169 și urm.

²⁸³ Frey, LXXXIV (cf. deasemenea Frey, CXXXIV și Guasti, p. 171):

„... Simil di me model di poca stima
Mio parto fu, per cosa alta e perfetta
Da voi *rinascere po*, Donna alta e degna,
Se'l poco accresce e mio *soverchio lima*
Vostra mercè ...“

[Nu-s vrednic să devin model/ Căci natura mi-a fost umilă;/ Să mă desăvirșesc, în mîna voastră stă,/ dacă puținului i-e dat să crească/ și mila voastră va îndepărta prisosul meu ...].

O asemenea reinterpretare a ideii preluate (cf. nota 59) poate fi comparată cu interpretarea alegorică, la fel de subiectiv-erotică a miturilor antice, care este caracteristică pentru artistul Michelangelo și cercul său (cf. Panofsky, *Jahrb. f. Kunstgeschichte*, I (XV), 1922, Heft 3). La Schiller, care în cîteva rînduri a recurs și el la metafora blocului de marmură, această stare de spirit subiectiv-erotică a cedat din nou locul unei dispoziții obiectiv-etice: „Un bloc de marmură, deși este și rămîne fără viață, poate totuși să devină o formă vie, datorită arhitectului sau sculptorului; un om, deși trăiește și are o formă, nu este încă, doar pentru acest simplu fapt, o formă vie“ (*Über die ästh. Erziehung d. Menschen*, scrisoarea a 15-a); iar pentru un teolog ca Geiler von Kaisersberg, reprezentarea antică despre această ἀφαιρεσις nu devine un simbol al desăvirșirii propriiei ființe, ci simbolul unei purificări ce duce la acea „visio Dei“ [„viziunea divinității“]: „Atunci cînd un sculptor dorește să sculpteze și să ducă la capăt o operă, ia un lemn de tei sau alt lemn, și se străduiește să tot dea la o parte, și să tot cioplească și să înlătore ... iar din această operație se ivește o operă în ansamblul ei frumoasă, plăcută, bine construită. Un pictor însă trebuie

să adauge, dacă vrea să picteze o operă ...". Tot așa omul pios se cuvine „întocmai ca un sculptor" să deosebească de divinitate tot ceea ce este concret-vizibil și deci imperfect, fie că e vorba de îngeri, sfinți, cer sau pământ, spre a dobîndi o cunoaștere pură și deplină a lui Dumnezeu (*Bro-samlein*, Strassburg, 1517, fol. XLIII.)

²⁸⁴ Frey, LXXXIII.

²⁸⁵ Cf. Frey, LXV.

²⁸⁶ În legătură cu un alt sonet, în care aceeași problemă este tratată sub forma unui dialog între poet și Eros (Frey, XXXII), se poate găsi o ciudată paralelă la Giordano Bruno: „Intendo che non è figura o la specie sensibilmente o intelligibilmente rappresentata, la qual *per sé* muove; perche, mentre alcuno sta mirando la figura manifesta a gli occhi, non viene ancora ad amare; ma da quello istante, che l'*animo concipe* in se stesso quella figurata non più visibile, ma cogitabile, non più dividua, ma individua, non più sotto specie di cosa, ma sotto specie di buono o bello, allora subito nasce l'amore" („Vreau să spun că nu e figura sau forma reprezentată în mod sensibil sau inteligibil cea care mișcă *prin* sine; căci atîta timp cît cineva vede figura care i se înfățișează înaintea ochilor, nu e vorba încă de iubire, dar din momentul în care *sufletul concepe* în el însuși acea imagine, care nu mai e vizibilă, ci gîndită, care nu mai e divizibilă, ci indivizibilă, care nu mai e sub specia lucrului, ci sub specia binelui și frumosului, atunci dintr-o dată se naște iubirea") (*Eroici Furori*, 1, 4, *op. cit.*, p. 345 și urm.).

²⁸⁷ Vezi nota 143.

²⁸⁸ Al treilea termen, „forma", adeseori considerat echivalent cu „idea", nu intră în discuție: el înseamnă la Michelangelo fie pur și simplu „formă" (de ex. Frey, CIX, 61), fie, în sensul terminologiei curente scolastico-peripatetice, „suflet" („anima est forma corporis") („sufletul este forma trupului"); așa, de exemplu, în Frey, CIX, 105:

„Per ritornar là donde venne fora

L'immortal forma al tuo carcer terreno ..."

[„Spre a se-ntoarce către origine, eterna formă,/ lumii dînd onoare, veni/ în pămînteasca închisoare ..."]

Acastă interpretare (cf. în acest sens, Scheffler, *op. cit.*, p. 92, nota 2) se confirmă prin faptul că, exact în același context, expresia „immortal forma" poate fi înlocuită prin „alma diva" („suflet divin") (Frey, CXXXIII; cf. și Frey, CIX, 103, v. 4—6).

²⁸⁹ Cf. în legătură cu aceasta nota 92.

²⁹⁰ În acest sens și Frey, XXXIV, v. 3; XXXVI, stanța 10, v. 4; LXII, v. 3, CIX, 1, v. 12; CIX, 25, v. 7; CIX, 103, v. 2. Pe lângă aceasta,

termenul „*imagine*” sau „*imago*” poate fi întâlnit și cu semnificația mai concretă a unei imagini reale, pictate sau sculptate, de ex. Frey, LXV, v. 3; CIX, 53, v. 2; CIX, 92, v. 3.

²⁹¹ În acest sens, Frey, CIX, 59, v. 2; CXLIV, v. 2.

²⁹² Frey, CIX, 87, v. 1 și urm.

²⁹³ Frey, CXLI, v. 7. În mod deosebit de clar apare diferența dintre termenii „*imagine*” și „*concetto*” în Frey, CIX, 50:

„Negli anni molti e nelle molte prove,
Cercando, il saggio al buon *concetto* arriva
D'una *imagine* viva,
Vicino a morte, in pietra alpestra e dura”

[„După mulți ani și după multe încercări,/ în preajma morții artistul iscusit tot căutînd/ ajunge să conceapă bine o imagine vie pe care s-o transpună în piatra aspră și dură“].

„*Concetto*” este deci ideea „*imaginii*” care se realizează în piatră conform acelei idei. Cf. și Frey, CXLVI: „S'a tuo nome ho *concetto* alcuna *imago*”.

²⁹⁴ *Due lezioni di messer Benedetto Varchi*, 1549. Prima conferință care comentează sonetul este reprodusă la Guasti, *op. cit.*, p. LXXXV și urm., după care am și citat.

²⁹⁵ G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, 1875, nr. 464, 465.

²⁹⁶ Varchi, *op. cit.*, p. XCIV.

²⁹⁷ Varchi, *op. cit.* Se poate face mențiunea că Varchi evidențiază în mod expres, chiar printr-o clară aluzie la versurile mai sus citate ale lui Francesco Berni, elementul *aristotelic* din gândirea lui Michelangelo, **prea** puțin accentuat în literatura mai nouă: „che egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle e non dice parole, ma cose, *tratte non solo del mezzo di Platone, ma d'Aristotile*” [„că el e un nou Apollo și un nou Apelles și nu spune vorbe, ci lucruri, luate nu numai de la Platon, ci și de la Aristotel”] (Varchi, *op. cit.*, p. CXI).

²⁹⁸ Ideea „teoriei selecției” a fost reinterpretată de Michelangelo într-o poezie de dragoste din tinerețe (Frey, IV) într-un sens metafizic, chiar teologic: „Alegerea a ceea ce este mai bun” nu a fost făcută de către om, ci a fost făcută mai înainte de către Dumnezeu (în scopul de a crea iubita), pentru care creat și creator nu reprezintă ceva antagonic:

„Colui, che'l tutto fé, fece ogni parte,
E poi di tutto la più bella scelse,
Per mostrar quivi le sue cose excelse
Com'ha fatt'or con la sua divin'arte”.

[„Cel ce-a făcut întregul, făcut-a și fiecare parte,/ Apoi din tot, alege partea mai frumoasă,/ Ca să ne arate astfel/ Cum a lucrat cu arta sa divină, când a făcut acele lucruri minunate“].

²⁹⁹ Lange și Fuhse, *op. cit.*, p. 277; în ceea ce privește formularea, a se compara cu Ficino, *Comm. in Sympos. (Opera, II, p. 1336)*:

DÜRER

„Daraus wirdet der *versammelt heimlich Schatz des Herzen* offen-bar ...“

[„Prin aceasta *comoara tainică a inimii* devine vizibilă ...“]

FICINO

„Qua inclinatione gravatus *thesaurum penetralibus suis absconditum negligit*.“ [„Îngreuiat de această înclinație neglijează comoara ascunsă în străfundurile sale.“]

Înlănțuirea gândurilor este desigur atît de diferită, încît stabilirea unei relații în sensul unei dependențe nemijlocite pare cu totul problematică.

³⁰⁰ Lange și Fuhse, *op. cit.*, p. 297, 27 și urm.; în sens cu totul similar și concomitent, *ibidem*, p. 295, 8 și urm.

³⁰¹ Ficino, *Libri de vita triplici*, I, 6 (*Opera*, I, p. 498); fraza corespunzătoare a lui Dürer — „și va veni din revărsările de sus“ (Lange și Fuhse, p. 297, 20) — a fost pusă în legătură cu afirmația lui Ficino citată în text încă de Karl Giehlow, *Mitt. d. Ges. f. vervielfält. Kunst*, 1904, p. 68.

³⁰² DÜRER

(L.-F., 298, 1 = 295, 13)

„Dann ein guter Maler ist *inwendig voller Figur*, und obs möglich wär, dass es ewiglich lebte, so hätt'er aus den *inneren Ideen*, dovan Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszugiesen.“ [„Căci un bun pictor *înlăuntrul său* este *plin de imagini* și, dacă i-ar fi cu putință să trăiască veșnic, atunci din *ideile lui lăuntrice*, despre care scrie Platon, ar putea întotdeauna să dea la iveală ceva nou prin opera sa.“]

SENECA

(*Epist. LXV*, 7, citat integral în nota 49)

„Haec exemplaria rerum omnium Deus *intra se* habet ...; *plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat* ...“ [„Aceste modele ale tuturor lucrurilor divinitatea le are *înlăuntrul său* ...; *ca este plină de aceste figuri, pe care Platon le numește idei* ...“]

³⁰³ Pe lingă afirmațiile lui Vasari, Zuccari, Pacheco și Bellori, care s-ar putea înmulți la infinit (cf. de pildă Lomazzo, *Trattato*, II, 14, p. 159: „Però questo solo essercitio stimo io al debbol mio giudicio essere il più eccellente e *diuino* che sia al mondo, poi che l'artifice viene quasi à dimos-

trarsi quasi *un'altro Dio*" [„Totuși eu consider, după judecata mea slabă, că numai acest exercițiu este cel mai excelent și *divin*, din cite există pe lume, pentru că artistul se dovedește a fi ca o *altă divinitate*""]; vor mai fi menționate aici numai două frumoase formulări de ale lui Leonardo (*Trattato*, nr. 13 și 68): „Come il pittore è Signore d'ogni sorte di gente e di tutte le cose. Se'l pittore vol vedere bellezze, che lo innamorino, egli n'è signore di generale, et se vol vedere cose mostruose, che spaventino, o'che sieno buffonesche e risibili, o'veramente compassionevoli, *ei n'è signore e Dio* [în altă variantă: *creatoare*]... e in effetto, ciò, ch'è nell'universo per essentia, presen-
tia o 'imaginatione, esso lo ha primo nella mente e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellentia che in pari tempi generano una proportionata armonia in un'solo sguardo, qual'fanno le cose" [„Cum pictorul e stăpîn peste tot felul de oameni și peste toate lucrurile. Dacă pictorul vrea să vadă frumuseți care să-l vrăjească, el e în stare să le creeze, și dacă vrea să vadă lucruri monstruoase care să-l îngrozească, sau care să fie caraghioase și de rîs sau, dimpotrivă de plîns, el are posibilitatea, ca un stăpîn și *Zeu* (în altă variantă: *creator*) ... și într-adevăr, ceea ce există în univers ca esență, prezență sau imaginație, el deține mai întîi în minte și apoi în mîini și acelea sînt atît de iscusite, încît în același timp creează o armonie proporționată într-o singură privire, așa cum fac lucrurile"]; și — în acord aproape literal cu afirmația lui Dürer — „*La deità che ha la scientia del pittore fa, che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina*, imperochè con libera potestà discorre alla generatione di diuerse essentie, di uarij animali, pianti, frutti, paesi, campagne ... etc ..." [„*Divinitatea care posedă știința pictorului face ca mintea pictorului să se preschimbe într-un fel de minte divină*, întrucît ea dispune de libertatea deplină de a genera diverse esențe, diferite animale, plante, fructe, peisaje, cîmpii ... etc ..."].

³⁰⁴ După cum rațiunea „face ca lumea sensibilă sau să nu fie defel un obiect al experienței sau să fie o natură” (Kant, *Prolegomena*, § 38), tot astfel putem spune că conștiința artistică face ca lumea sensibilă sau să nu fie de fel un obiect al reprezentării artistice sau să fie o formă; constatare în legătură cu care rămîne totuși de observat că, în timp ce legitatea, pe care rațiunea o „prescrie” lumii sensibile și prin a cărei împlinire ea devine „natură”, este o legitate generală — acea legitate pe care conștiința artistică o „prescrie” lumii sensibile, și prin a cărei împlinire aceasta devine „formă”, trebuie să fie considerată ca o legitate individuală, sau, pentru a folosi un termen mai recent propus, o legitate „idiomatică” (H. Noack, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*, Diss., Hamburg, 1923).

CAPITOLUL LUI G. P. LOMAZZO DESPRE PROPORTIILE FRUMOASE ȘI COMENTARIUL LA SIMPOZION AL LUI MARSIGLIO FICINO.

Marsiglio Ficino¹

[Că frumusețea e lucru spiritual. Cap. III.]

... Sint unii care au opinia că frumusețea este o anumită așezare a tuturor membrelor sau mai exact simetria și proporția însoțite de o oarecare suavitate a culorilor. Dar noi nu admitem opinia lor ...] *E de ajuns să ne gândim că acea proporție include laolaltă toate membrele din care se compune corpul*, [astfel că ea nu se află în vreunul din membre luat separat, ci în toate laolaltă. Deci fiecare membru nu va fi frumos în sine,] *dar proporția întregului compus se naște totuși din părțile lui*; [de unde rezultă o absurditate ...]²

CAPITOLUL IV

Că frumusețea este strălucirea chipului lui Dumnezeu. Cap. IV.

Puterea divină care e deasupra universului, deasupra îngerilor și a sufletelor create de ea, revarsă cu bunătate, ca unor fii ai săi, acea rațiune a sa, [care are virtutea de a crea orice lucru. Această rațiune divină imprimă în ei, ca unii ce sint mai aproape de Dumnezeu, ordinea întregii lumi, în chip mai limpede decît în materia lumească, de aceea această imagine a lumii,

¹ Marsiglio Ficino, *Sopra lo amore o ver Convito di Platone*, Florența, 1544, Or. V, cap. 3—6, p. 94 și urm. (cf. textul original latin *Opera*, II, p. 133 și urm.). Prelucrînd capitolele respective, Lomazzo a lăsat unele lucruri deoparte (în special, de pildă, tot ceea ce se referă la frumusețea acustică), a adăugat multe altele și a ordonat altfel pe cele preluate. De aceea nu a fost posibilă confruntarea pasajelor paralele, așa cum se obișnuiește în publicații de acest gen, ci a trebuit să se recurgă la următorul procedeu: *pasajele lăsate la o parte* de către Lomazzo au fost puse între *paranteze drepte*, de asemeni pasajele lui Lomazzo care nu au avut ca model textul lui Ficino. Celelalte pasaje, adică acelea în care Lomazzo s-a inspirat din Ficino, au fost reproduse în caractere *cursive*.

² Din Ficino, cap. 3. (*op. cit.*, p. 94). Se vede că Ficino citează în acest loc definiția frumuseții ca proporție numai pentru a duce la absurd (în sensul lui Plotin) ecuația *Bellezza = Proportione*.

pe care noi o vedem în întregime, e mai limpede în îngeri și în suflete, decît cea din fața ochilor. [În ei se află figura oricărei sfere, a Soarelui, a Lunii și a stelelor, a elementelor, a pietrelor, arborilor și animalelor. Aceste imagini se numesc în cazul îngerilor *exemplare* sau *idei*, în cazul sufletelor *rațiuni* sau *noțiuni*, în cazul materiei *lumești* imagini și forme. Aceste imagini sînt limpede în lume, mai limpede în suflete și foarte limpede în îngeri. Deci unul și același chip al lui Dumnezeu se reflectă în trei oglinzi așezate în ordine : în inger, în suflet și în lumea corporală ; în prima, ca cea mai apropiată, se reflectă în chipul cel mai limpede ; în a doua, ca una ce e mai depărtată ... mai puțin limpede ; în a treia, ca cea mai depărtată, foarte slab. Apoi mîntea sfîntă a îngerului, nefiind stînjinită de prezența trupului, se reflectă în ea însăși, astfel că vede acea față a lui Dumnezeu sculptată în stînul său, [și văzînd-o se miră, și mirîndu-se cu multă aviditate se unește cu ea permanent. Iar noi numim Frumusețe acea grație a chipului divin și numim dragoste aviditatea cu care îngerul se contopește întru totul cu chipul divin. Dumnezeu a voit, amicii mei, ca aceasta să ni se întîmple și nouă.] Dar sufletul nostru, creat în așa fel încît să fie înveșmîntat într-un trup pămîntesc, înclină către cele trupesti și, fiind împovărat de această înclinație, uită de comoara care e ascunsă înlăuntrul său. Deoarece e învăluit în trupul pămîntesc, se pune pentru mult timp în slujba trupului și către acest lucru își orientează simțirea și tot într-acolo își orientează și rațiunea mai des decît se cuvine. De aici vine faptul că sufletul nu privește lumina chipului divin, care strălucește mereu în el, mai înainte de a se fi dezvoltat complet trupul și de a se fi trezit rațiunea, cu care poate să contemple chipul lui Dumnezeu, care strălucește în mod manifest ochilor în mașinăria lumii. [Prin această contemplație se înalță pînă la a privi acel chip al lui Dumnezeu, care strălucește în lăuntrul sufletului. Și deoarece chipul tatălui este plăcut fiilor, e necesar ca fața lui Dumnezeu-Tatăl să fie foarte plăcută sufletelor. Strălucirea și grația acestei fețe, oriunde ar fi ea, în inger, în suflet sau în materia lumească, trebuie să fie numită Frumusețe universală, și pornirea către ea este Iubirea universală.] Și noi nu ne îndoiim că această Frumusețe este necorporală, pentru că este evident că în inger și în suflet ea nu e corp, iar că nici în corpuri ea nu este corporală, am arătat mai sus ; și în prezența ei putem înțelege că ochiul nu vede altceva decît lumina Soarelui, pentru că formele și culorile corpurilor nu se văd niciodată, dacă nu sînt luminate de o lumină : și ele nu ajung cu materia lor pînă la ochi. Și totuși pare necesar ca acestea să fie în ochi de vreme ce sînt văzute de către ochi. Deci lumina Soarelui, îmbibată de culorile și formele tuturor corpurilor de care se izbește, se înfățișează ochilor ; iar ochii cu ajutorul unei raze a lor naturale prind lumina Soarelui astfel îmbibată și, după ce au prins-o, văd această lumină și tot ce este imprimat în ea. De aceea toată această ordine a lumii, care se vede, este surprinsă de către ochi nu în felul în care

este ea în materia corpurilor, ci în felul în care ea este în lumina ce intră în ochi. Și deoarece ea este în lumină, separat deci de materie, urmează în chip necesar că este fără corp. [Și acest lucru se vede limpede, pentru că lumina nu poate fi corp, dat fiind că ea umple într-o clipă aproape toată lumea de la răsărit pînă la apus și pătrunde din toate părțile masa aerului și a apei fără a le produce vreo modificare și răspîndindu-se peste lucruri putrede nu se murdărește. Aceste condiții nu se potrivesc cu natura corpului, pentru că un corp se mișcă în timp, nu într-o singură clipă, și un corp nu pătrunde în altul fără destrămarea unuia sau a altuia sau a ambelor: iar două corpuri amestecate laolaltă se modifică reciproc prin contaminare. Și acest lucru îl vedem la amestecarea apei cu vinul, a focului cu pămîntul.] Așadar, întrucît lumina soarelui este necorporală, ceea ce primește, primește după modul său. Deci, culorile și formele corpurilor le primește în mod spiritual, și fiind primită în același mod de către ochi, ea poate fi văzută. De aici rezultă că toată frumusețea acestei lumi, care e al treilea chip al lui Dumnezeu, prin lumina necorporală a Soarelui se oferă ochilor necorporală.

[Cum se nasc Dragostea și Ura și că ceea ce face Frumusețea este ceva spiritual. Cap. V.]

Din toate acestea rezultă că harul de pe chipul divin, care se cheamă frumusețe universală, este incorporeal nu numai în inger și în suflet, dar și în privirea ochilor. Cuprinși de admirație, iubim nu numai acest chip în întregime, ci și părțile sale, și așa se naște Iubirea particulară pentru Frumusețea particulară. Astfel acordăm afecțiune unui anumit om, ca membru al ordinii lumești, mai ales cînd în acela strălucește manifest o scînteie din podoaba divină. Această afecțiune depinde de doi factori, și anume: pe de o parte ne place chipul părintesc, pe de altă parte chiar forma și figura omului, desăvîrșit compuse, se potrivesc în modul cel mai perfect cu acel tipar sau rațiune a speței umane, pe care sufletul nostru a luat-o de la Autorul universului și o păstrează în sine. Așadar, imaginea omului exterior preluată de către simțuri, trecînd în suflet, dacă nu concordă cu chipul omului, pe care sufletul îl posedă de la originea sa, deîndată displace și generează ura, ca o imagine urită; dacă ea concordă, place întru totul și este iubită ca o imagine frumoasă. De aceea se întîmplă că unii dintre cei cu care ne întîlnim ne plac din capul locului, sau ne displac, deși noi nu cunoaștem cauza unui atare efect, pentru că sufletul încurcat în serviciul trupului nu vede formele care de la natură se află în lăuntrul lui, ci prin concordanța sau neconcordanța naturală și ascunsă deduce dacă forma lucrului exterior concordă sau nu cu imaginea sa, determinantă pentru forma lucrului însuși, care e înscrisă în suflet, și, fiind afectat de această ciocnire

sau potrivire ascunsă, sufletul iubește sau urăște acel lucru. Acea rază divină, de care vorbeam mai sus, a înscris în înger și în suflet adevărata figură a omului, care trebuie să se nască întreagă: dar faptul că omul e alcătuit din materia terestră, care e foarte departe de meșterul divin, îl face să degeneze de la figura sa integrală :] *din materia mai bine dispusă rezultă una mai asemănătoare, din cealaltă una mai puțin asemănătoare. Cea care rezultă mai asemănătoare, după cum se acordă cu puterea lui Dumnezeu și cu Ideea îngerului, așa se acordă și cu rațiunea și pecetea care sînt în suflet; sufletul aprobă conveniența acestui acord, și în această conveniență consistă Frumusețea*, [și în aprobare consistă afectul Dragostei, și pentru că Ideea și rațiunea sau pecetea sînt străine de materia trupului, alcătuirea omului este socotită asemănătoare aceloră nu după materie sau după cantitate, ci după o altă parte necorporală. Și întrucît e asemănătoare, se potrivește cu acelea, și întrucît se potrivește, e frumoasă, și de aceea corpul și Frumusețea sînt lucruri diferite. Dacă cineva întreabă în ce mod forma corpului poate fi asemănătoare formei și rațiunii sufletului și îngerului, îl rog să ia în considerare edificiul Arhitectului. De la început Arhitectul concepe în sufletul său rațiunea și cuasi-Ideea³ edificiului: apoi clădește casa (atît cît se poate) așa cum a hotărît în gîndire. Cine va tăgădui că edificiul este un corp? Și că acesta este foarte asemănător cu Ideea necorporală a meșterului, după a cărei asemănare a fost făcută? Desigur, judecata trebmie să se facă după o anumită ordine necorporală asemănătoare, mai curînd decît după asemănarea materiei. Încearcă să faci abstracție de materie, dacă poți: poți să faci asta cu ajutorul gîndirii. Hai! fă abstracție de materie în cazul edificiului, și lasă ordinea suspendată: nu-ți va rămîne nimic material, iar în primul rînd ordinea ce vine de la meșter va fi una cu ordinea ce a rămas în meșter. Acum fă același lucru în cazul trupului unui om oarecare și astfel vei găsi că forma aceluia care concordă cu pecetea sufletului este simplă și fără materie.]⁴

Cîte condiții se cer pentru ca ceva să fie frumos și că Frumusețea e un dar spiritual. Cap. VI.

La urma urmelor ce este Frumusețea corpului? Desigur, e o anumită atitudine, vioiciune și grație, care strălucește în trup prin influența Ideii sale. Această strălucire nu coboară în materie, dacă ea nu este pregătită mai dinainte

³ Cf. în legătură cu această expresie p. 22. și urm. precum și nota 87.

⁴ Cf. în legătură cu toată această expunere pasajul din Plotin, *Ennead*, I, 6, 3, citat parțial în nota 56, cu care concordă aproape literal.

cît mai bine cu putință. Și pregătirea trupului viu se realizează prin trei lucruri: ordine, măsură și formă. Ordinea înseamnă distanțele dintre părți; măsura înseamnă cantitatea; forma înseamnă liniile și culorile. Pentru că mai întîi e nevoie ca fiecare membru al corpului să aibă locul său natural și asta înseamnă ca urechile, ochii și nasul și celelalte membre ale corpului să fie la locurile lor și ca ochii amîndoi să fie deopotrivă de aproape de nas și ca amîndouă urechile să fie deopotrivă de departe de ochi. Și această egalitate a distanțelor, care ține de ordine, nu e încă de ajuns, dacă nu se adaugă măsura părților, care hotărăște mărimea cuvenită fiecărui membru, fiind seamă de proporția întregului corp. [Ceca ce înseamnă că trei nasuri așezate în lung dau lungimea feței și apoi cele două semicercuri ale urechilor, unite între ele, dau cercul gurii deschise și același lucru îl dau și sprincenele dacă se unesc între ele. Lungimea nasului egalează lungimea buzei și de asemeni pe cea a urechii, cele două rotunduri ale ochilor egalează deschiderea gurii. Opt capete fac lungimea corpului întreg și de asemeni brațele și picioarele întinse lateral fac înălțimea corpului.⁵] Afară de acestea considerăm necesară forma pentru ca trăsăturile de linie artistice și cutele și strălucirea ochilor să împodobească ordinea și măsura părților. Aceste trei lucruri, deși se află în materie, nu pot fi totuși vreo parte a corpului. Ordinea membrelor nu e un membru, pentru că ordinea e în toate membrele și nici unul din membre nu se regăsește în toate membrele. În plus, ordinea nu e altceva decît distanța cuvenită dintre părți, iar distanța este sau nulă, sau un spațiu gol, sau o trăsătură de linie. Dar cine va spune că liniile sînt corp? Căci le lipsește lățimea și adîncimea care sînt necesare corpului. Afară de aceasta măsura nu e cantitate, ci limita cantității. Limitele sînt suprafețele, liniile și punctele, lucruri care neavînd profunzime nu trebuie numite corpuri. Nici forma nu o situăm în materie, ci în armonia frumoasă de lumini, umbre și linii. Pentru acest motiv Frumusețea se vedește a fi atît de departe de materia corporală, încît nu i se comunică acesteia dacă nu e preparată prin cele trei mijloace necorporale de care am amintit. Fundamentul acestor trei mijloace necorporale de preparare este cuprinderea temperată a celor patru elemente, astfel încît corpul nostru să fie foarte asemănător cu cerul, a cărui substanță e temperată, și să nu se opună

⁵ Dimensiunile corpului indicate de Ficino provin în parte din cunoscutul canon al lui Vitruviu (de pildă, determinarea lungimii corpului prin opt lungimi ale capului, împărțirea feței în trei lungimi ale nasului și indicația că lungimea brațelor întinse e egală cu lungimea corpului) — în parte, pe cît se pare, din tradiția care coboară pînă în Evul Mediu și care se poate urmări, pe de o parte, în scrierile artiștilor, iar pe de alta — în literatura cosmologică. Din cea de pe urmă provine tendința de a face o corelație între măsuri izolate și în sine disparate, tendință ce o întîlnim la Pomponius Gauricus și (în sens diferit) la Leonardo. Cf. în legătură cu aceasta Panofsky, *Monatshefte f. Kunstwiss.*, XV, 1921, 1.c.

formării sufletului prin excesul vreunei umori. De aceea splendoarea cerească va apărea cu ușurință în corpul asemănător cerului. Și aceea formă perfectă a omului, pe care o posedă sufletul, se va vădi mai bine în materia pașnică și supusă. [Aproape în același fel se pregătesc vocile pentru a primi Frumusețea lor. Ordinea lor este urcarea de la nota gravă la octavă și coborîrea de la octavă la nota gravă. Măsura înseamnă parcurgerea corectă a terțelor, cuartelor, cvintelor și sextelor, a tonurilor și a semitonurilor. Forma este rezonanța vocii clare. Cu ajutorul acestor trei lucruri, se pregătește și un grup de voci, pentru a primi Frumusețea, întocmai cu corpurile compuse din mai multe membre, ca arborii și animalele, se pregătesc cu ajutorul celor trei elemente; iar corpurile mai simple, cum sînt cele patru elemente și pietrele și metalele și vocile separate, se pregătesc îndeajuns pentru Frumusețe printr-o anumită claritate și fecunditate temperată a naturii lor. Dar sufletul este prin natura lui acomodat cu ea, mai ales prin faptul că el e spirit și ca un fel de oglindă apropiată de Dumnezeu, în care, așa cum spuneam mai sus, strălucește imaginea chipului divin.

Deci așa cum auzului nu e nevoie să-i adăugăm nimic pentru a-l face să pară frumos, ci e de ajuns să separăm din el părțile de pământ dacă acestea îi întunecă strălucirea:] *tot așa sufletul nu are nevoie să i se adauge ceva pentru a-l face să pară frumos. Ci e de ajuns să lase deoparte grija de corp care îl neliniștește și îl tulbură împreună cu pofta și teama, și îndată se va arăta Frumusețea naturală a sufletului.* [Dar pentru ca expunerea noastră să nu depășească mult scopul pe care și-l propune] *să conchidem pe scurt că Frumusețea este o anume grație vie și spirituală, care printr-o rază divină se răsfrînge mai întâi în îngeri, apoi în sufletele oamenilor, după aceasta în formele [și vocile] corporale; și această grație prin intermediul rațiunii și al vederii [și al auzului] mișcă și desfată sufletul nostru, și desfătîndu-l îl farmecă, și fermecîndu-l îl aprinde cu o dragoste arzătoare.*

G. P. Lomazzo⁶

Despre modul cum se pot cunoaște și⁷ alcătui proporțiile corespunzător frumuseții. Cap XXVI

Rămîne acum să tratez despre căile generale de a dispune rațional toate părțile în care se divide arta, și în primul rînd despre proporție, ca prima

⁶ G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, 1590, cap. 26 (în „secunda edizione“, Bologna, după care cităm, p. 72 și urm.).

⁷ În titlul capitolului se află în loc de „și“ doar o virgulă; tabla de materii de la p. XI cuprinde, dimpotrivă, în mod corect pe „și“.

dintre toate, care după părerea comună este acel lucru necorporal ce cuprinde laolaltă toate membrele corpului și ia naștere din părțile lor. Proporția, deși potențial e una și aceeași, poate fi cunoscută și instituită în multe moduri, ținând seamă de natura frumuseții căreia îi slujește ea în pictură, pentru a reprezenta adevărul observabil în corpuri. Acest adevăr se deduce în multe feluri, în funcție de diversitatea care se află în ele, atât prin frumusețea sufletului, cât și prin cumpătarea corpului, așa cum susțin platonicienii.] Și mai întâi trebuie să știm că frumusețea nu e altceva decât o anumită grație vie și spirituală, care prin raza divină se revărsă mai întâi asupra îngerilor, în care se văd figurile oricărei sfere, care în ei poartă numele de modele și idei; apoi trece în suflete, unde figurile se cheamă rațiuni și noțiuni, și la urmă trece în materie, unde iau numele de imagini și forme, [și acolo, prin intermediul rațiunii și al vederii, desfată pe toți, mai mult sau mai puțin pentru motive care vor fi indicate mai jos]. Această frumusețe care strălucește din însăși chipul lui Dumnezeu se reflectă ca în trei oglinzi așezate în ordine: înger, suflet și corp, în primul fiind cel mai apropiat, în modul cel mai limpede, în al doilea fiind mai depărtat, în mod mai puțin limpede, în al treilea fiind foarte îndepărtat, în mod foarte șters. Dar îngerul, pentru că nu e împiedicat de corp, se oglindește în el însuși și își vede propria frumusețe imprimată în el însuși. Sufletul însă, fiind creat cu condiția să fie înveșmântat într-un corp pămîntesc, are tendința să se pună în slujba corpului. Îngreuiat de această tendință, uită de frumusețea care se ascunde în el, și, fiindcă e înveșmântat în corpul pămîntesc, se dedă cu totul folosirii acestui corp, subordonându-i simțul și uneori chiar și rațiunea. Și așa se face că el nu vede această frumusețe, care strălucește permanent în el, pînă ce nu a crescut corpul și nu s-a trezit rațiunea, cu ajutorul căreia să observe frumusețea ce pentru ochi rezultă din mașinăria lumii și sălășluiește în ea. În ultimă instanță, frumusețea corpului nu e altceva decât o anumită atitudine, vioiciune și grație, care strălucește în el datorită influenței ideii sale, care nu coboară în materie dacă aceasta nu e preparată cît se poate de bine. Și această preparare a corpului se realizează prin trei lucruri, care sînt ordinea, măsura și forma. Ordinea înseamnă distanțele dintre părți, măsura înseamnă cantitatea, iar forma înseamnă liniile și culorile. Prin urmare, e nevoie mai întâi ca fiecare dintre membre să aibă locul său potrivit și ca ochii, de pildă, să fie egal de apropiați de nas, iar urechile să fie egal de depărtate de ochi. Dar această egalitate a distanțelor, care ține de ordine, încă nu e de ajuns, dacă nu se adaugă măsura părților, care să hotărască măsura cuvenită fiecărui membru, ținând seama de proporția întregului corp, așa cum se va spune mai departe, și, pe lîngă aceasta, forma necesară astfel ca trăsăturile de linie artistice și strălucirea ochilor să împodobească ordinea și măsura părților. Aceste trei lucruri, deși se află în materie, nu pot alcătui vreo parte a corpului [așa cum afirmă Ficino în comentariul său asupra

Banchetului lui Platon], întrucît ordinea membrilor nu e la rîndul ei un membru, pentru că ordinea se află în toate membrele, dar nici un membru nu se găsește la rîndul său în toate membrele. La aceasta se adaugă faptul că ordinea nu e altceva decît distanța cuvenită dintre părți, iar distanța este sau nulă, sau un gol, sau o trăsătură de linie. Nici liniile nu pot fi corp, întrucît le lipsește lățimea și adîncimea necesare corpului. Afară de aceasta, măsura nu e cantitate, ci limită a cantității, iar limitele sînt suprafețele, liniile și punctele, lucruri care, neavînd adîncime, nu trebuie să fie numite corpuri. Și, în sfîrșit, forma nu se află nici ea în materie, ci în armonia plăcută dintre lumini, umbre și linii. Pentru aceste motive, frumusețea se dovedește a fi atît de departe de materia corporală, încît nu e primită de această materie, dacă nu e preparată cu ajutorul celor trei mijloace incorporale, al căror fundament este cuprinderea temperată a celor patru elemente, astfel încît corpul nostru să fie foarte asemănător cerului, a cărui substanță e temperată. Și dacă nu se opune formării sufletului, din pricina excesului vreunor umori, atunci splendorile cerești vor apărea lesne în corpul asemănător cerului și acelei forme perfecte a omului, pe care o posedă sufletul în materia pașnică și supusă. [Cît privește compoziția corpurilor, ea rezultă din calitățile prin care toate corpurile noastre diferă între ele, și care se transmit una alteia în măsură mai mare sau mai mică, așa cum se poate citi pe larg la matematicieni (sc. astrologi) și cum vedem și din experiență. Dar nu pot exista decît patru feluri de diferență, după numărul elementelor și după forța calității lor, despre care matematicienii afirmă că sînt fundamentele tuturor formelor sau modalităților corpurilor omenești. Și deoarece focul are în principal atributele de a fi cald și uscat, dintre care primul dilată și cel de al doilea înăsprește, urmează că toate corpurile de tip marțian se caracterizează prin membre mari, sînt reliefate, aspre și păroase. Deoarece aerul are umiditatea ca parte principală, iar de la foc ia căldura, care dilată puțin, în timp ce umiditatea înmoaie și alungește, este cauza pentru care corpurile de tip jupiterian nu au membre mari ca cele marțiene, ci de dimensiuni moderate, fiind delicate și reliefate. Deoarece apa are ca atribut principal recele, iar în comun cu aerul — umedul, iar frigul strînge și întărește, pe cînd umedul înmoaie, corpurile lunare sînt mai mici decît cele jupiteriene, dar sînt disproporționate, dure și slabe. În fine, deoarece pămîntul prin natura sa este în primul rînd uscat, prin participare la foc, și rece, calitate pe care i-o conferă apa, iar uscatul și recele sînt foarte aspre, corpurile saturniene sînt în primul rînd foarte aspre, mai aspre decît cele marțiene, și au membre scurte și strîmbe. Și din aceste patru calități se nasc toate celelalte figuri, adică cele de tip solar, care după cum susțin astrologii, datorită faptului că Soarele participă în unele privințe la calitățile lui Saturn, nu au membre așa de aspre ca cele marțiene, dar mai aspre ca cele

jupiteriene și mai mici decât acelea, iar corpurile venusiene, pentru că această planetă tinde către natura lui Jupiter, sînt mari și bine proporționate, foarte delicate și au membre foarte frumoase, deoarece au o natură temperată, alcătuită din umed și cald. În același mod astrologii stabilesc forma corpurilor mercuriene în funcție de calitățile lui Mercur. De aici se poate înțelege că de aceste calități active și pasive depinde în primul rînd frumusețea; și ea trebuie să fie exprimată în operă cu proporțiile și membrele sale luate din modelul natural al sufletului, căruia materia i-a fost bine repartizată în cazul lui Saturn pentru greutate, în cazul lui Jupiter, pentru măreție și vioiciune, în cazul lui Marte pentru tărie și curaj, în cazul Soarelui pentru măreție și seniorie, în cazul Venerei pentru dragălașenie, în cazul lui Mercur pentru inteligență și viclenie și în cazul Lunii pentru clemență. Așa cum, dimpotrivă, ele se corup, în cazul lui Saturn prin mizerie, în cazul lui Jupiter prin avariție, în cazul lui Marte prin cruzime, în cazul Soarelui prin asprime și tiranie, în cazul Venerei prin desfrîu, în cazul lui Mercur prin nelegiuire și vrăjitorie, iar în cazul Lunii prin instabilitate și ușurătate. Cînd această frumusețe nu va plăcea în chip desăvîrșit datorită vreuneia din aceste calități, faptul va fi pricinuit de nimic altceva decât de contrariile acestor calități. Așadar, să știm cu toată certitudinea că în toate felurile, în gesturi, în atitudini, în corpuri, în voci, în dispoziția membrelor și în culori, oamenii de tip saturnian se deosebesc de cei de tip marțian și venusian, jupiterienii se deosebesc de marțieni, marțienii se deosebesc de saturnieni, jupiterieni, solari, mercurieni și lunari; cei venusieni se deosebesc de cei saturnieni; cei mercurieni se deosebesc de cei marțieni și solari; cei lunari se deosebesc de cei marțieni, solari și mercurieni. Dimpotrivă, saturnienii se aseamănă cu oamenii care țin de tipul mercurian, jupiterian, solar și lunar; cu jupiterienii se aseamănă saturnienii, solarii, venusienii, mercurienii și lunarii; cu marțienii se aseamănă venusienii; și cu cei solari se aseamănă cei jupiterieni și venusieni; cu venusienii se aseamănă jupiterienii, marțienii, solarii, mercurienii și lunarii; cu cei mercurieni se aseamănă cei jupiterieni, venusieni și saturnieni; și, în fine, cu cei lunari se aseamănă cei jupiterieni, cei venusieni și cei saturnieni. Și această conformitate sau discordanță în creaturi se vede cu atît mai mult, cu cît sînt mai potrivite sau mai discordante dispozițiile materiilor în raport cu sufletele, împreună cu care cresc laolaltă materiile respective. Așa se explică faptul că cineva, văzînd patru sau șase bărbați sau femei, unul sau una dintre ei îi va plăcea mai mult decât ceilalți, iar altuia îi va displace ceea ce îi va plăcea primului. Și acest lucru e valabil îndeosebi pentru faptul că unul urăște o artă, iar altul o îndrăgește, și așa se face că toate naturile ocupă toate artele. Dar acest lucru nu se vede în nici un domeniu mai bine decât în domeniul judecății sau al gustului pentru frumusețe, căci chiar dacă o

femeie va fi cu adevărat frumoasă, totuși văzută de diverși oameni nu va părea tuturor frumoasă din aceeași pricină. Astfel că ea va plăcea cuiva pentru ochi, altuia pentru nas, altuia pentru gură, altuia pentru frunte, altuia pentru păr, altuia pentru gât, altuia pentru mâini și altuia pentru un lucru sau altul. Va fi poate cineva căruia îi va plăcea grația ei, altul căruia îi va plăcea costumul, altuia îi va plăcea puritatea ei, altuia mișcarea și altuia privirea. Și așa se întâmplă cu toate corpurile, încît o parte a lor place și e socotită frumoasă, de pildă ochii, și o altă parte displace și e considerată urîță, de pildă fruntea sau gura. Așadar, toate aceste lucruri trebuie luate în seamă cu atenție pentru a putea da proporțiile potrivite cu natura corpurilor și cu profesiunile pe care le exercită, pentru ca ele să fie perfect plăcute sau neplăcute. Prin urmare, într-o scenă istorică frumusețea unui rege aparținînd tipului solar va rezulta din măreția și atitudinea principelui sau a comandantului, frumusețea unui soldat de tip marțian va rezulta din lupte sau conflicte, sau din atitudini ofensive sau defensive; frumusețea unuia de tip venusian va rezulta din grația și delicatețea celui ce vorbește sau sărută sau face curte. Și astfel, conferind fiecărui corp atitudinea corespunzătoare naturii și indeletnicirii sale, se va putea verifica plăcerea, de pildă dînd călăului ștreanguri, securi și cătușe; copiilor, păsări, ciini, flori și alte lucruri neînsemnate. Și toate acestea pictorul le va regăsi în concordanța artei, filozoful în reprezentările care reproduc materia, istoricul în sfaturi și ceilalți meșteri în lucrurile la care ei aderă. Și, ca să nu mai vorbim de membre și de proporțiile lor, e un fapt care rezultă limpede din experiență, anume că o față pictată după natură, în prezența modelului viu, va fi judecată de mulți în multe feluri, în funcție de vederea lor. Astfel, unuia îi va părea de aceeași culoare cu modelul viu, altuia îi va părea de culoare mai albă, altuia îi va părea mai galbenă, altuia mai roșie sau mai întunecată. Acest lucru se întâmplă din pricină că lumina nu strălucește în pictură, așa cum face în modelul viu, iar razele care se împrăștie din ochi vin firește după calitatea lor, dar materia nu trebuie să strălucească în spirit, de care e silită să se apropie mai mult sau mai puțin. Și astfel imitația pare diferită atît în ce privește culorile, după cum am spus, cit și în ce privește suprafețele care, la rîndul lor, par unora mai largi, altora mai înguste, sau mai lungi sau mai scurte. De aceea putem spune că artistul trebuie să țină seamă mai mult de rațiune decît de plăcerea particulară a fiecăruia, pentru că opera trebuie să fie universală, iar făcînd altfel artistul lucrează pe dibuite.]

Acest lucru nu e deloc aplicat de accia care susțin că sufletul lor nu are nevoie să i se adauge ceva pentru a face să apară frumosul în operă, ci doar e nevoie să fie lăsată deoparte grija și sollicitudinea față de trup și să fie îndepărtate tulburările pricinuite de poftă și teamă, pentru a ne arăta în operele lor frumusețea naturală și rațională [a sufletului lor și a acelor care sînt predispuși

pentru aceasta și purificați de afecte, fapt pentru care ei sînt apoi aprobați și lăudați, fără să le pese de clevetirile celor care dau mai multă atenție plăcerii senzuale a trupului decît rațiunii spiritului, și deci trăiesc într-o mîncîrlă, lipsiți de lumina judecății.] *Așadar, adevărata frumusețe e doar aceea care se gustă cu ajutorul rațiunii și nu cu aceste două ferestre trupesti. Acest lucru se demonstrează lesne, pentru că nimeni nu se îndoiește că frumusețea se află în îngeri, în suflete și în corpuri și că ochiul nu poate vedea fără lumină. Prin urmare, formele și culorile corpurilor nu se văd dacă nu sînt luminate de lumină și ele nu ajung la ochi cu materia lor, deși pare necesar să fie în ochi, pentru ca să poată fi văzută de către aceștia. Și astfel, lumina Soarelui, modificată de culorile și formele tuturor corpurilor de care se izbește, se înfățișează ochilor cu ajutorul unei anumite raze naturale a lor. Și așa, primind-o noi în acest fel modificată, izbutim să vedem acea lumină și imaginile care se află în ea. Pentru că toată această ordine a lumii, care se vede, e sesizată de către ochi nu în măsura în care se află în materia lucrurilor, ci în măsura în care se află în lumina care se răspîndește în ochi. Și pentru că ea se află în acea lumină, separată deja de materia necesară și fără corp, toată podoaba acestei lumi se oferă prin intermediul luminii. Deci, dacă e integrată în ochii noștri și nu în corpuri, frumusețea ni se înfățișează în măsură cu atît mai mare, cu cît în materia bine orînduită ea apare mai asemănătoare cu adevărata formă infuzată în inger și în suflet de către raza divină. Acolo unde materia, acomodîndu-se cu forța lui Dumnezeu și Ideea îngerului, se acomodează și cu rațiunea și cu pecetea care se află în suflet, unde aderă la conveniența acestei acomodări, proprie frumuseții care, dată fiind dispoziția diferită a materiei în diferitele corpuri, apare în acord sau dezacord, mai mare sau mai mic, cu forma pe care sufletul o posedă de la originea sa. [Prin urmare, pictorul iscusit trebuie, din această frumusețe infuzată în corpuri, care transpare mai mult sau mai puțin prin ele, să deducă proporțiile și să le adapteze operei sale în funcție de calitățile sau naturile diverse pomenite mai sus.]*

APENDICE II

Gio. Pietro Bellori

Ideea pictorului, sculptorului și arhitectului, extrasă din frumusețile naturale, superioară naturii¹

Acea supremă și eternă inteligență, autoare a naturii, atunci cînd a făurit operele sale minunate, privind adînc în ea însăși, a fixat primele forme numite „idei”, astfel că fiecare specie a fost reprezentată de o primă idee, și din ele s-a format țesătura minunată a lucrurilor create. Dar corpurile cerești de deasupra lunii, nesupuse schimbării, au rămas pentru totdeauna frumoase și ordonate, așa cum le putem cunoaște după mărirea sferelor și după strălucirea aspectului lor, mereu cele mai exacte și cele mai frumoase. Tocmai contrariul se întîmplă cu corpurile sublunare, căci ele sînt supuse la alterări și la urîțenie; și cu toate că Natura intenționează întotdeauna să producă efecte excelente, totuși din pricină că materia e inegală, formele se alterează, și mai ales frumusețea omenească e vătămată, așa cum vedem în infinitele deformități și disproporții, care se află în noi. De aceea pictorii și sculptorii buni, imitîndu-l pe cel dintîi făurar, își creează și ei în minte un model de o frumusețe superioară, și privind la el corectează [în original: *emendano* — n. t.]² natura ca să nu aibă cusur în ce privește culorile și liniile. Această idee sau Zee a Picturii și a Sculpturii care a deschis sacrele cortine pentru talente superioare ca Dedal și Apelles, ni se dezvăluie nouă și coboară asupra marmurii și pînzei: avîndu-și originea în natură, își întrece obîrșia și devine origine a artei, măsurată cu compasul intelectului devine măsura mîinii și însuflețită de facultatea imaginativă dă viață imaginii. Ele sînt desigur, după părerea celor mai mari filozofi, cauzele exemplare din sufletele Artiștilor, care rămîn fără îndoială mereu cele mai frumoase și cele mai perfecte. Ideea pictorului și a sculptorului este acel model perfect și excelent din minte, cu a cărui formă imaginată se

¹ Gio. Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672, I, pp. 3—13. A fost adăugată și introducerea la *Viața lui Annibale Carracci* (*op. cit.*, pp. 19—21), care se leagă foarte strîns, în ceea ce privește conținutul, cu *Discursul despre Idee*. Credem a fi făcut un serviciu cititorului și a fi contribuit întrucîtva la o viitoare ediție a lui Bellori, prin faptul că am verificat pe cit ne-a stat în putință pasajele citate.

² Expresia „emendare” (după Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde*, IX, p. 88, o „expresie de școală cu colorit filologic”) o întîlnim folosită în același fel încă la L. B. Alberti (p. 121, citat în nota 189).

aseamănă, datorită imitației, lucrurile care cad sub privirea noastră: aceasta e definiția pe care o dă Cicero în cartea sa *Oratorul* dedicată lui Brutus: „După cum în domeniul formelor și figurilor există ceva perfect și excelent, la a cărui formă imaginată se raportează, prin imitație, lucrurile care cad sub privirea noastră, tot astfel sesizăm cu sufletul chipul elocvenței desăvârșite, îi căutăm forma cu ajutorul auzului”.³ Așadar, ideea constituie perfecțiunea frumuseții naturale și unește adevărul cu verosimilul lucrurilor supuse ochiului, aspirând mereu către ceea ce e optim și minunat, din care pricină devine nu numai concurenta naturii, dar și superioara ei, dând la iveală operele sale elegante și desăvârșite în timp ce natura obișnuiește să ni le arate pe ale ei nu într-un tot perfect. Această apreciere este confirmată de Proclus în comentariul său la Timeu, unde se spune: dacă vei lua un om făcut de natură și un altul făcut de către arta statuară, cel natural va fi mai puțin frumos pentru că arta lucrează mai îngrijit.⁴ Dar Zeuxis, care alegând cinci fecioare a realizat o imagine a Elenei atât de celebră⁵ și dată ca exemplu de către Cicero în cartea sa *Oratorul*, îl învață deopotrivă pe pictor și pe sculptor să contemple ideea celor mai frumoase forme naturale alegând din diferite corpuri părțile cele mai frumoase.

Așadar, el nu a socotit că poate găsi doar într-un singur corp toate acele perfecțiuni de care avea nevoie pentru frumusețea Elenei, deoarece natura nu face nici un lucru particular perfect în toate privințele. „Căci nu a socotit că poate găsi într-un singur corp toate cîte îi erau necesare pentru frumusețe, deoarece natura nu produce nici un lucru particular perfect în toate privințele.”⁶ Dar Maxim din Tir susține că imaginea pictorilor extrasă în acest fel din mai multe corpuri, produce o frumusețe care nu se află în nici un corp natural, dar se apropie de statuile frumoase⁷. Aceeași

³ Cicero, *Orator*, II, 7 și urm., citat în nota 20; cf. mai sus p. 6. și urm. precum și p. 64. și urm.

⁴ Proclus, *Comm. in Tim.* II, 122 B: „οὐδὲ εἰ λάβοις τὸν ὑπὸ φύσεως δεδημιουργημένον ἄνθρωπον καὶ τὸν ὑπὸ τῆς ἀνδριανοποιητικῆς κατεσκευασμένον, πάντως ὁ ἐκ τῆς φύσεως κατὰ τὸ σχῆμα σεμνότερος. πολλὰ γὰρ ἡ τέχνη μᾶλλον ἀκριβοῖ”. Bellori, probabil indus în eroare de Junius, a interpretat pasajul într-un sens mult mai larg: Proclus spune doar că omul natural nu este într-un tot mai frumos decît cel plăsmuit cu ajutorul artei, căci arta este mai exactă în multe privințe.

⁵ Overbeck, *Schriftquellen*, 1667–1669. Exemplu citat în Renaștere aproape în orice scriere care se referă cît de vag la probleme estetice.

⁶ Cicero, *De Inventione*, II, 1, 1.

⁷ Maximus Tyrius, *Φιλοσοφούμενα*, XVIII, 3 (ed. Hobein, p. 211): „ὄνπερ τρόπον καὶ τοῖς τὰ ἀγάλματα τοῖσι διαπλάττοσιν, οἱ παντὸς παρ' ἐκάστου καλὸν συναγαγόντες, κατὰ τέχνην ἐκ διαφόρων σωμάτων ἀθροίσαντες εἰς μίμησιν μίαν, κάλλος ἐν ὑγιᾶ καὶ ἄρτιον καὶ ἡρμοσμένον αὐτὸ αὐτῷ ἐξεργάσαντο. καὶ οὐκ ἐν εἴρεσι σμα ἀκριβὲς κατὰ ἀλήθειαν ἀγάλματι ὅμοιον. ὀρέγονται μὲν γὰρ αἱ τέχναι τοῦ καλλίστου”

concesie i-o făcea Parrharios lui Socrate, atunci cînd spunea că pictorul, luînd ca model în cazul fiecărei forme frumusețea naturală, trebuie să extragă din diferite corpuri în mod unitar tot ceea ce posedă fiecare în parte mai perfect, fiind greu să se găsească toată perfecțiunea într-unul singur.⁸ Deci natura din această cauză e atît de inferioară artei, încît artiștii imitatori servili ai corpurilor, fără selecția și alegerea ideii, au fost dezaprobați: Demetrios a fost criticat pentru că era prea naturalist⁹, Dionisius a fost blamat pentru că a pictat oameni asemenea nouă și a fost indeobște numit ἀνθρωπογράφος [sic], adică pictor de oameni¹⁰. Pauson¹¹ și Pirreicos¹² au fost condamnați mai ales pentru că au reprezentat întocmai oamenii cei mai răi și cei mai ticăloși, așa cum a făcut în timpurile noastre Michel Angelo Caravaggio, care a fost prea naturalist și a pictat oamenii aidoma, și Bamboccio, care a pictat oamenii cei mai de jos. Lysipp, la rîndul său, reproșa sculptorilor că îi reprezintă pe oameni așa cum sînt în natură, iar el se mindrea că îi reprezintă așa cum ar trebui să fie¹³; acesta era dealtfel unicul precept pe care îl dădea Aristotel deopotrivă poeților și pictorilor¹⁴. Acest reproș nu i se făcea, în schimb, lui Fidias, care îi uimea pe privitori cu formele Eroilor și Zeilor, pentru că a imitat mai curînd ideea decît Natura; și Cicero, vorbind despre el, afirmă că Fidias, atunci cînd lucra la Jupiter și la Minerva, nu contempla vreun obiect, după a cărui asemănare să se conducă, ci lua seama la o formă perfectă a frumuseții din uninea lui, la care ațintindu-și privirea își dirija mintea și mîna după asemănarea ei. „Nec vero ille artifex cum faceret Iouis formam aut Minerue, contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.“¹⁵ De aceea lui

⁸ Xenophon, Ἀπομνημ., III, 10, 1. Cf. mai sus nota 31.

⁹ Lucian, Φιλοπευδ., 18 și 20 („ἀνθρωποποιός“); Quintilian, *Inst. or.*, XII, 10, 9 (aici se află reproșul reluat între alții și de Alberti, că el a năzuit mai mult către asemănare decît către frumusețe); Plinius, *Epist.*, III, 6.

¹⁰ Aristotel, *Poetica*, 2: „Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Πάυσων δὲ χειρόους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἵκαζεν“, Plinius, *Nat. Hist.*, XXXV, 113, îl numește pe acest pictor „ἀνθρωπογράφος“ deoarece el „nihil aliud quam homines pinxit“ [„nu a pictat altceva în afară de oameni“].

¹¹ Aristotel, *Poetica*, 2, și *Politica*, VIII, 5, 7.

¹² Plinius, *Nat. Hist.*, XXXV, 112.

¹³ Plinius, *Nat. Hist.*, XXXIV, 65. Semnificativ e faptul că Bellori a înțeles pasajul invers de cum era în intenția autorului: Lysipp a reprezentat oamenii — acesta e sensul propriu-zis al frazei — nu așa cum sînt ei, ci așa cum par să fie (quales viderentur esse). El poate fi, așadar, caracterizat ca „iluzionist“.

¹⁴ Aristotel, *Poetica* 2.

¹⁵ Cicero, *Orator*, II, 9.

Seneca, deși stoic și judecător sever al artei noastre, i se părea lucru mare și se mira că acest sculptor, fără să fi văzut nici pe Jupiter nici pe Minerva, a conceput totuși în sufletul său formele lor divine. „Non vidit Phidias Iouem, fecit tamen velut tonantem, nec stetit ante oculos eius Minerua, dignus tamen illa arte animus et concepit Deos et exhibuit.”¹⁶ Apollonius din Tyana ne învață același lucru, și anume că fantezia îl face pe pictor mai iscusit decît imitația, pentru că aceasta redă doar lucrurile pe care le vede, pe cînd aceea redă și lucrurile pe care nu le vede, prin asemănare cu cele pe care le vede¹⁷. Acum, dacă vrem să confruntăm preceptele înțelepților din Antichitate cu cele mai bune precepte ale măștrilor moderni, vom vedea că Leon Battista Alberti ne învață că în toate lucrurile trebuie căutată nu numai asemănarea, dar și frumusețea, și că trebuie să alegem din corpurile foarte frumoase părțile cele mai laudate.¹⁸ Tot așa, Leonardo da Vinci îl povățuiește pe pictor să-și formeze această idee și să ia seama la ceea ce vede și, reflectînd, să aleagă părțile cele mai frumoase din fiecare lucru.¹⁹ Rafael din Urbino, marele maestru între cei iscușiți, scrie lui Castiglione despre Galatea sa precum urmează: „Pentru a picta o femeie frumoasă, așa avea nevoie să văd cîteva femei mai frumoase, dar cum femeile frumoase lipsesc, mă folosesc de o anumită idee, care îmi vine în minte”²⁰. Guido Reni, care în ceea ce privește frumusețea a întrecut pe oricare artist din secolul nostru, trimițînd la Roma, pentru biserica Capucinilor, tabloul ce-l reprezintă pe Sf. Arhanghel Mihail, a scris și el Monseniorului Massani, intendentul lui Urban al VII-lea: „Aș fi vrut să am o pensulă îngerească și forme din Paradis, pentru a-l zugrăvi pe Arhanghel, și să-l fi văzut în cer, dar nu am putut sări atît de sus, iar pe pămînt l-am căutat zadarnic. Așa că am privit la acea formă pe care mi-am fixat-o în idee. Există și ideea de urîțenie, dar pe aceasta o voi desfășura cînd îl voi reprezenta pe Diavol, pentru că fug de el pînă și cu gîndul și nu caut să-l țin în minte”. Așadar, Guido se lauda că pictează frumusețea nu așa cum i se oferea ochilor, ci asemenea celeia pe care o vedea în idee; de aceea răpirea frumoasei Elena, zugrăvită de el, fu laudată la fel cu cea din Antichitate, realizată de Zeuxis. Dar ea însăși nu a fost atît de frumoasă, pe cît și-au imaginat ei, căci ea avea defecte și imperfecțiuni; apoi se știe că ea nu a călătorit niciodată la Troia, ci în locul ei a fost dusă acolo o statuie, pentru a cărei frumusețe s-au războit

¹⁶ Seneca (cel bătrîn!), *Rhet. Controv.*, X, 34.

¹⁷ Filostrat, *Apollonius din Tyana*, VI, 19 (ed. Kayser τὰ Σωζόμενα. 1853², p. 118). Cf. nota 37.

¹⁸ Alberti, *op. cit.*, pp. 151 și 153 (cf. nota 101).

¹⁹ Leonardo, *Tratatul despre pictură*, 88 și 89 (selecția); *ibidem*, 53 („convorbirile” interioare ale pictorului cu el însuși).

²⁰ Cf. p. 34-35 Cuvintele „il gran maestro ...” sînt evident un citat din Dante.

zece ani. Se crede deci că Homer a preamărit în poemele sale o femeie care nu era divină, pentru a face plăcere grecilor și pentru a da mai multă strălucire subiectului său, care era războiul troian. În același mod el a exagerat puterea lui Ahile și iscusința lui Ulise. De aceea Elena cu frumusețea sa naturală nu a egalat formele lui Zeuxis și Homer; nici n-a existat vreo femeie care să fi avut tot atita frumusețe ca și Venus din Cnidos sau Minerva Ateniană numită forma perfectă, nici nu se găsește om în putere astăzi care să-l egaleze pe Hercule Farnese al lui Glicon, sau femeie care s-o egaleze în frumusețe pe Venus Medici a lui Cleomene. Pentru acest motiv, cei mai buni poeți și oratori, cînd vor să preamărească vreo frumusețe omenească, recurg la comparația cu statui sau picturi. Ovidiu, descriindu-l pe frumosul centaur Cillarus, îl preamărește spunînd că e aidoma cu cele mai lăudate statui:

O vigoare plăcută pe chipu-i grumazul, umerii, mîinile
Pieptul aidoma statuiilor lăudate ale artiștilor ²¹.

Și în alt loc, preamărînd-o pe Venus, spune că dacă Apelles nu ar fi pictat-o, pînă acum ar fi rămas afundată în apa, unde s-a născut:

Dacă Apelles nu ar fi pictat-o niciodată pe Venera pentru cei
din insula Cos,
Ea ar sta ascunsă și acum acoperită fiind de apele mării ²².

Filostrat preamărește frumusețea lui Euforbos, care e aidoma statuiilor lui Apollo ²³, și susține că Ahile îl întrece în frumusețe pe fiul său Neoptolem tot atît de mult, pe cît sînt întrecuți oamenii frumoși de către statui ²⁴. Ariosto, cînd înfățișează frumusețea Angelicăi, care e legată de stîncă, o asemuiește cu o statuie sculptată de un artist iscusit:

„Ai fi crezut, Ruggiero, că a fost plăsmuită
Din alabastru sau din altă marmură de preț
Sau că a fost țintuită așa de stîncă
De meșteșugul vreunui sculptor iscusit“ ²⁵.

În aceste versuri Ariosto a imitat felul în care Ovidiu o descrie pe Andromeda:

²¹ Ovidiu, *Metam.*, XII, 397.

²² Ovidiu, *Ars amandi*, III, 401.

²³ Filostrat, Ἡρωικός, 725 (Kayser, *op. cit.*, p. 317).

²⁴ Filostrat, Ἡρωικός, 739 (Kayser, *op. cit.*, p. 324).

²⁵ Ariosto, *Orlando furioso*, X, stanța 96 (în legătură cu aceasta, cf. și VII, stanța 11, și XI, stanța 69 și urm.).

Văzînd-o pe aceasta cu brațele legate de stîncă dură,
Abantiades crezu că e o statuie de marmură,
Doar că o adiere ușoară îi mișcă părul
Și ochii îi erau plini de lacrimi îmbelșugate ²⁶.

Marino, preamărînd-o pe Magdalena pictată de Tizian, aduce aceleași laude picturii și pune ideea artistului mai presus de lucrurile naturale:

Natura și realitatea sînt mai prejos
Decît plămuirea artistului iscusit,
Care a pictat-o aici așa de frumoasă și de vie
Precum o avea în suflet și gîndire ²⁷.

De aici rezultă că Aristotel a fost dojenit pe nedrept de către Castelvetro în *Tragedia*, susținînd că meritul picturii nu constă în a face imaginea frumoasă și perfectă, ci în a o face asemenea modelului natural, fie că e frumos, fie că e urît; ca și cum excesul de frumusețe ar exclude asemănarea. ²⁸ Acest argument al lui Castelvetro e valabil pentru pictorii eicastici ²⁹ sau făcători de portrete, care nu se folosesc de vreo idee, ci se supun urîșeniei

²⁶ Ovidiu, *Metam.*, IV, 671.

²⁷ Marino, *La galleria distinta*, Milano, 1620, p. 82.

²⁸ Lod. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, II, 1 (în ediția de la Basel, din 1576, care ne-a fost accesibilă, p. 72): „Dar pentru că Aristotel folosește exemplul plăcerii pe care ne-o produce asemănarea unei picturi, spre a ne face să înțelegem plăcerea produsă de asemănare în cazul poeziei, trebuie să observăm că exemplul acesta nu e cel mai bun cu putință; căci pictura desfată mai puțin prin acea parte prin care poezia desfată mai mult și chiar foarte mult, iar prin acea parte prin care pictura desfată mai mult și chiar foarte mult, poezia nu numai că nu desfată, dar chiar displace. Pentru că pictura ... trebuie împărțită în două părți: una, e atunci cînd reprezintă un lucru cert și cunoscut, de pildă un om anumit și particular, să zicem pe Filip de Austria, regele Spaniei, și alta cînd redă un lucru incert și necunoscut, de pildă un om oarecare sau omul în general...”; reprezentarea unei personalități determinate și cunoscute, spune în continuare autorul, desfată în pictură într-o măsură mult mai mare decît reprezentarea unui om oarecare în general (căci în primul caz e nevoie de mai multă osteneală și meșteșug, și orice neasemănare, cît de mică, atrage pictorului cel mai grav reproș) — în poezie însă, lucrurile ar sta tocmai invers, astfel încît principiile „imitației” proprii artelor plastice și celor poetice pot fi caracterizate ca diametral opuse: într-un caz „asemănarea exterioară care se înfățișează ochilor”, în celălalt caz „asemănarea internă, care se vedește intelectului”.

²⁹ În legătură cu această expresie platoniciană, pe care de pildă și Junius a interpretat-o greșit, în același sens cu Comanini și Bellori, cf. cele spuse în notele 144 și 259, precum și la p. 3.

chipului sau corpului, neputînd să adauge frumusețe nici să corecteze diformitățile naturale fără să suprimе asemănarea, căci atunci portretul ar fi mai frumos și mai puțin asemănător. Dar filozoful nu se referă la această imitație icastică, ci îl învață pe autorul de tragedii să înfățișeze purtările celor mai buni, dînd ca exemplu pe bunii pictori și pe făcătorii de imagini perfecte, care se folosesc de idee; și cuvintele lui sînt acestea: „Tragedia fiind imitația celor mai buni, se cuvine ca noi să-i imităm pe pictorii cei buni; pentru că aceia, dînd la iveală forma lor proprie, cu care îi fac asemănători, îi fac mai frumoși, ἀποδιδόντες τὴν οἰκειάν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν³⁰.

Așadar, a face oamenii mai frumoși decît sînt îndeobște și a alege ceea ce e perfect este apanajul Ideii. Dar ideea acestei frumuseți nu e una singură; formele sale sînt și variate, și puternice, și mărețe, și vesele, și delicate, de orice vîrstă, de orice sex. Deci noi să nu lăudăm împreună cu Paris în minunatul munte Ida numai pe molatica Venus, sau în grădinile din Nisa să-l celebrăm doar pe tinărul Bacchus; ci sus, pe culmile obositoare ale lui Menalos și ale Delosului să-l admirăm pe Apollo cel cu tolbă și pe Diana cea înarmată cu arc. Desigur, una a fost frumusețea lui Jupiter din Olimpia și a Junonei din Samos, alta cea a lui Hercule din Lindos și a lui Cupidon din Thespia: astfel diferitelor subiecte li se potrivesc diferite forme, pentru că frumusețea nu e altceva decît ceea ce face lucrurile așa cum sînt prin natura lor proprie și perfectă; pe aceasta cei mai buni pictori și-o aleg contemplînd forma fiecărui lucru. Trebuie să mai observăm că pictura fiind reprezentarea acțiunii omenești, pictorul trebuie să rețină totodată în minte exemple de afecte care se subsumează acestor acțiuni, așa cum poetul păstrează ideea celui minios, a celui timid, a celui trist, a celui vesel, precum și cea a risului, a plînsului, a fricii și a dorinței. Aceste emoții trebuie în măsură mult mai mare să rămînă imprimate în sufletul artistului, cu ajutorul continuei contemplări a naturii, fiindu-i cu neputință să le zugrăvească cu mina, după natură, dacă nu va avea imaginile lor formate în închipuire; și acestui lucru trebuie să-i acordăm o deosebită atenție, pentru că emoțiile sufletului se văd întotdeauna doar în treacăt și în unele momente neașteptate. Astfel că, încercînd să zugrăvească acțiunile direct după modelul ce se află înaintea sa, pictorul sau sculptorul nu va obține nici un efect; căci spiritul îi lîncezește în timp ce membrele execută gestul respectiv, și se conduce după cum hotărăște altul. De aceea e necesar să-și formeze o imagine cu ajutorul naturii, observînd emoțiile omenești și însoțind mișcările corpului cu mișcările sufletului, așa cum depînd în mod reciproc unele de altele. De asemenea, pentru a nu lăsa deo-

³⁰ Aristotel, *Poetica*, XV, 11, (14546).

parte arhitectura, vom observa că și ea se servește de cea mai perfectă idee a sa: Filon³¹ spune că Dumnezeu, ca un bun arhitect, privind la ideea și modelul pe care și le-a propus, a făurit lumea sensibilă după lumea ideală și inteligibilă. Astfel, întrucât arhitectura depinde de cauza exemplară, devine și ea superioară naturii: așa de pildă Ovidiu, descriind peștera Dianeii, spune că natura, când a făurit-o, a încercat să imite arta:

Nu era făcută cu ajutorul artei, dar natura,
cu talentul său, imitase arta³²;

probabil că Torquato Tasso a avut în minte aceste versuri când a descris grădina Armidei:

Arta, egala naturii, care uneori se desfată
imitind-o în glumă pe imitatoarea sa³³.

Dealtfel, edificiul e atât de perfect încât Aristotel argumentează: dacă clădirea ar fi un produs al naturii, dar asemănător cu cel pe care îl realizează arhitectura, atunci natura, executind-o, ar fi silită să urmeze aceleași reguli pentru a-i da perfecțiune³⁴, căci înseși lăcașurile zeilor au fost plătuite de poeți cu ajutorul iscusinței arhitecților și împodobite cu arcade și coloane, așa cum e descris palatul Soarelui și cel al lui Amor, suind arhitectura în cer. Astfel această idee și zeiță a frumuseții a fost concepută în mințile lor de către cei din Antichitate care cultivau înțelepciunea, contemplând mereu cele mai frumoase părți ale lucrurilor din natură, încât e foarte urită și josnică cealaltă idee, pe care și-o fac cei mai mulți despre această practică, deoarece Platon afirmă că ideea este o cunoaștere perfectă a lucru-

³¹ Filon, *De opificio mundi*, cap. IV (cf., mai sus, nota 71).

³² Ovidiu, *Metam.*, III, 158.

³³ Tasso, *Ierusalimul liberat*, XVI, 10.

³⁴ Aristotel, *Phys. Ausc.*, I, 8, 199: „Οἷον εἰ οἰκία τῶν φύσει γιγνομένων ἦν, οὕτως ἂν ἐγίγνετο ὥς νῦν ὑπὸ τέχνης...». Aristotel, firește, e aici foarte departe de a voi să dea o înaltă apreciere creației arhitectonice, în sensul „perfecțiunii” lui Bellori: prin comparația creației naturale cu cea artistică, el vrea doar să demonstreze numai finalitatea teleologică a procesului natural, acel „τινός ἐνεκα γίγνεσθαι” (cf. și *Comentariul* lui Toma, Fretté-Maré, XXII, p. 373 și urm., foarte instructiv tocmai în acest sens).

lui, care începe de la natură.³⁵ Quintilian ne învață că toate lucrurile perfecționate cu ajutorul artei și talentului omenesc își au principiul în natura însăși³⁶, din care derivă ideea adevărată. De aceea, toți cei care, fără a cunoaște realitatea, resping totul împreună cu practica, plăsmuiesc fantome în loc de figuri; nu diferiți de aceștia sînt cei care se lasă copleșiți de talentul altora și le copiază ideile, căci operele acestora nu sînt fiice ale naturii, ci bastarde ale ei și lasă impresia că au jurat cu penelele măștrilor lor. Acesta e un rău la care se ajunge pentru că, lipsindu-le talentul și priceperea de a alege părțile cele mai bune, aleg defectele preceptorilor lor și își formează o idee pe calea cea mai rea. Dimpotrivă, cei care se laudă cu numele de „naturaliști“, nu-și propun în minte nici o idee: ei copiază defectele corpurilor, se supun urîșeniei și erorilor, jurînd și ei cu modelul ca și preceptorul lor; dacă li se ia modelul din fața ochilor, își pierd odată cu el și tot meșteșugul. Pe primii pictori pomeniți, Platon îi aseamănă cu sofistii, care nu se bazează pe realitate, ci pe falsele închipuiri ale opiniei³⁷; cei pomeniți în al doilea rînd se aseamănă cu Leucipp și Democrit, care cu ajutorul atomilor vani compun corpurile la întimplare. În acest fel arta picturii este subordonată de către aceștia părerii și uzanței, așa cum Critolaos susținea că elocvența ar fi o obișnuință de a vorbi și o pricepere de a place, *τριβή* și *κακοτεχνία*, sau mai curînd o *ἀτεχνία*³⁸, obicei fără artă și fără rațiune, suprimînd rolul minții și punînd totul pe seama simțurilor. Dar ei susțin că ceea ce este inteligența

³⁵ Cf. oarecum în acest sens *Fedon*, XIX (75 a): „*Ἀλλὰ μὲν καὶ τόδε ὁμολογοῦμεν μὴ ἄλλοθεν αὐτὸ ἐννεονηκέναι μηδὲ δυνατόν εἶναι ἐννοῆσαι, ἀλλ' ἐκ τοῦ ἰδεῖν ἢ ἄψασθαι ἢ ἐκ τινος ἄλλης τῶν αἰσθήσεων...*“. Desigur, pentru Platon percepția senzorială este numai prilejul, nu însă originea cunoașterii, care se dobîndește mai curînd prin aceea că spiritul de la percepția senzorială se întoarce spre ceea ce nu poate părea neasemănător, întrucît e asemănător, și invers, adică spre idei.

³⁶ Quintilian, *Inst. Or.*, II, 17, 9: „*Illud admonere satis est omnia, quae ars consummaverit, a natura initia duxisse*“.

³⁷ Platon, *Sofistul*, 236 și urm. Conceptul de *μῦθους φανταστικῆ* apare și el, firește, la Bellori într-o interpretare diferită: *φαντασία* nu este pentru el (întocmai ca și pentru Comanini) aparența sensibilă, ci reprezentarea arbitrară interioară, de aceea el îi consideră pe artiștii „fantastici“ — pe care Platon i-ar fi identificat cu așa-numiții „realiști“ — drept niște manierişti. Deosebirea dintre concepția sa și aceea a lui Comanini constă însă — accentuăm din nou — în aceea că el dezaprobă țelul „pictorilor eicastici“ (în sensul său: „simpla imitație a naturii“) în aceeași măsură în care dezaprobă țelul „pictorilor fantastici“.

³⁸ Despre Critolaos peripateticul și atacurile sale la adresa retoricii, cf. Quintilian, *Inst. Or.*, II, 15 23 (*τριβή*), și II, 18, 2 (*κακοτεχνία* și *ἀτεχνία*); apoi Sextus Empiricus, *πρὸς Πῆτορα*, passim; fragmentele sînt adunate în *Philodemi voll. Rhet.*, ed. Sudhaus, Suppl. 1895, p. IX și urm.

supremă și ideea celor mai buni pictori ar fi mai curînd un fel obișnuit de a lucra al fiecăruia, pentru a împăca înțelepciunea cu ignoranța; spiritele elevate însă, înălțîndu-și gîndul pînă la ideea de frumos, sînt fermecate de aceasta și o contemplă ca pe un lucru divin. În timp ce vulgul raportează totul la simțul ochiului, laudă lucrurile pictate după natură, pentru că e obișnuit să le vadă pe acestea, apreciază culorile frumoase, nu formele frumoase, pe care nu le înțelege, îl dezgustă eleganța, aprobă noutatea, disprețuiește rațiunea, urmează opinia și se îndepărtează de adevărul artei, deasupra căruia, ca pe o bază proprie, s-a înălțat preanobila statuie a ideii. Ar mai rămîne de spus că, deoarece sculptorii din Antichitate au folosit o idee minunată, așa cum am arătat, este necesar studiul sculpturilor antice celor mai perfecte, pentru ca să ne dăm seama de frumusețile corectate ale naturii și în același scop să ne îndreptăm ochii spre contemplarea celorlalți maeștri de seamă. Dar lăsăm acest subiect pe seama tratatului despre imitație, unde își găsește un loc mai potrivit, dînd satisfacție celor ce blamează studiul statuiilor antice. Cît privește arhitectura, vom spune că arhitectul trebuie să conceapă o idee nobilă și să-și fixeze un gînd, care să-i servească drept lege și rațiune, invențiunile sale constînd în ordine, în dispoziție și în măsura și euritmia întregului și a părților. Dar în privința decorațiilor și ornamentelor ordinelor, să fie clar că ideea se află stabilită și confirmată în modelele celor din Antichitate, care cu ajutorul unui lung studiu au dat măsura acestei arte; de vreme ce grecii le-au fixat formele și proporțiile cele mai bune, care au fost confirmate de secolele cele mai învățate și de consensul și succesiunea înțelepților, ele au devenit legi ale unei idei minunate și ale unei frumuseți supreme, care fiind una singură în fiecare specie, nu poate fi alterat fără a fi distrusă. De aceea o deformează peste măsură aceia care o schimbă de dragul noutății, căci cu frumusețea se învecinează urîtenia, după cum viciile urmează virtuților. Același rău nemăsurat îl recunoaștem și în căderea Imperiului Roman, odată cu care au decăzut și toate artele bune, iar între acestea arhitectura mai mult decît oricare alta; căci constructorii barbari, disprețuind modelele și ideile grecilor și romanilor și cele mai frumoase monumente ale Antichității, au dat naștere, cu ajutorul fanteziei lor frenetice, unui număr fantastic de ordine, care au făcut-o monstruoasă datorită unei dezordini oribile. S-au străduit Bramante, Rafael, Baldassare, Giulio Romano și în ultima vreme Michel Angelo să o readucă din ruinele eroice la ideea și aspectul său originar, alegînd formele cele mai elegante din edificiile antice. Dar azi, în loc să li se poarte recunoștință acestor oameni prea înțelepți, ei sînt blamați întru totul, dimpreună cu cei din Antichitate, pe motiv că au copiat unii de la alții fără merit în ceea ce privește talentul și invențiunea. Căci fiecare în felul său își formează în mintea sa, cu de la sine putere, o nouă idee și o fantomă a

arhitecturii, pe care o expune în piață și pe fațade: oameni, desigur, lipsiți total de știința ce aparține arhitectului, al cărui nume îl poartă pe nedrept. Astfel, deformând edificiile și cetățile și amintirile, creează cu frenezie unghiuri, linii frunte și întortocheate, compun baze, capitele și coloane, cu înflorituri de stuc, mărunte și disproporționate; și totuși Vitruviu condamnă asemenea inovații³⁹ și ne propune cele mai bune modele. Dar arhitecții cei buni respectă formele excelente ale ordinelor: pictorii și sculptorii alegând cele mai grațioase frumuseți naturale, perfecționează ideea, iar operele lor întrec natura și-i rămân superioare, ceea ce, așa cum am demonstrat, constituie cel mai de seamă merit al acestei arte. De aici se naște respectul și uimirea oamenilor față de statui și imagini, de aici rezultă răsplata și cinstirea⁴⁰ artiștilor; aceasta a fost gloria lui Timantes, a lui Apelles, a lui Fidias, a lui Lysipp și a altor artiști celebri, care, ridicându-se cu toții deasupra formelor omenești, au dobândit admirație pentru ideea și operele lor. Această idee se poate numi, așadar, perfecțiunea Naturii, miracolul Artei, clarviziunea Intelectului, modelul din minte, lumina fanteziei. Soare, care de la răsărit însuflețește statuia lui Memnon, foc, care încălzește cu viață statuia lui Prometeu. Ea face ca Venus, Grațiile și Amor, lăsând grădina din muntele Ida și plajele Citherei, să vină și să locuiască în marmura dură și în golul umbrelor. Datorită ei Muzele amestecă pe țărmurile Heliconiei culorile cu imortalitatea; pentru gloria sa, Pallas disprețuiește pinzele babiloniene și laudă cu emfază inul lui Dedal. Dar pentru că ideea elocvenței rămâne atât de mult în urma ideii picturii, pe cât vederea e mai eficace decît cuvintele, nu mai mă pot exprima prin cuvinte și de aceea tac.

Annibale Carracci

Pictura a fost în foarte mare măsură admirată de către oameni și părea că a coborît din cer atunci cînd divinul Rafael cu ultimele trăsături de penel a adus această artă pe culmea frumuseții sale, repunînd-o pe locul eminent ce-l ocupase în Antichitate, îmbogățită cu acele onoruri și prețuiri, care într-un timp au făcut din ea cea mai glorioasă artă a grecilor și romanilor. Dar deoarece jos pe pămînt lucrurile nu rămîn niciodată în una și aceeași stare și acelea care au ajuns la apogeu încep din nou să decadă printr-o vicisitudine continuă, arta, care de la Cimabue și de la Giotto,

³⁹ Vitruviu, *De architectura*, VII, 5, 3—8, tiradă care firește se îndreaptă numai contra arhitecturilor pictate ale așa-numitului al IV-lea stil; Bellori depune aici, desigur, tot zelul împotriva tendinței specific „baroce” în arhitectură, pe care o reprezenta indeosebi Borromini.

⁴⁰ De fapt: „cinstirile”.

intr-un interval lung de vreo două sute cincizeci de ani, avansase puțin cîte puțin, îndată fu văzută declinînd, și din regină deveni umilă și vulgară. Astfel sfîrșindu-se acel secol fericit, toată forma sa se descompuse în scurt timp; și artiștii, abandonînd studiul naturii, au viciat arta prin manierism, adică prin ideea fantastică, sprijinită pe practică, nu pe imitație. Acest viciu distrugător al picturii a început să încolțească mai întîi în maeștri de renume onorabil, înrădăcinîndu-se apoi în școlile care au urmat: dar e greu de crezut cît au degenerat nu numai în comparație cu Rafael, dar și cu alții care au făcut începuturile manierismului. Florența care se laudă a fi mama picturii (ca și tot ținutul toscan atît de glorios datorită maeștrilor săi), tăcea lipsită de orice penel demn de laudă; iar ceilalți din Școala Romană, neîndrăznind să ridice ochii la numeroasele exemple antice și noi, au uitat de tot profitul lăudabil. Și cu toate că la Veneția pictura a dăinuit mai mult timp decît în altă parte, nici acolo sau în Lombardia nu se mai vedea acea strălucire limpede a culorilor care dispăruse odată cu Tintoretto, pînă acum ultimul dintre pictorii venețieni. Mai mult decît atît, voi spune un lucru ce va părea greu de crezut: nici înăuntrul nici în afara Italiei nu exista vre un pictor, dar n-a trecut mult timp pînă ce Peter Paul Rubens a scos primul culorile din Italia; și Federico Barocci, care ar fi putut restaura și ajuta arta, lincezea în Urbino, căci nimeni nu-i dădea ajutor. În această lungă frămîntare, arta era atacată din două poziții extreme și contrarii: una supusă cu totul naturalului, cealaltă — fanteziei: autorii lor la Roma au fost Michel Angelo da Caravaggio și Gioseppe di Arpino; primul copia pur și simplu corpurile, așa cum apar ele ochilor, fără alegere, cel de-al doilea nu se uita deloc la natură; și unul și celălalt se bucurau de cel mai mare renume și erau admirați și luați ca pildă de toată lumea. Deci, pe cînd pictura era aproape de sfîrșit, astrele mai blinde și-au întors fața spre Italia, și i-a plăcut lui Dumnezeu ca în cetatea Boloniei, lăcaș renumit al științelor și studiilor, să se nască un talent din cele mai elevate, prin care avea să renască Arta decăzută și aproape stinsă. Acesta a fost Annibale Carracci...

INDICE DE NUME

- Alanus ab Insulis**
imitația naturii, 107.
- Alberti, Leon Battista**
la Bellori, 64, 182, 185; cercețări asupra proporției, 39; conceptul de idee, 33, 39; definiția frumosului, 30; ecouri în barocul timpuriu, 40 și urm., 127; gustul ca normă, 29; imitația naturii, 26, 109 și urm., 134, 158, 166; legătura cu Platon, 31, 111 și urm.; legătura cu Plotin, 92, 111 și urm.
- Alberti, Romano**
despre Plinius, 81.
- Albertus Magnus**
comentariul asupra lui Dionysius, 93—94.
- Alcamene, la Tzetzes, 3.**
- Alexandru cel Mare**
și Apelles, 81.
- Alhazen**
în Renașterea timpurie, 31.
- Allori**
ca manierist, 44.
- Anselm de Canterbury**
argumentare teologică cu exemple din estetică, 22 și urm., 99.
- Apelles**
și Alexandru cel Mare, 81; la Bellori, 182, 186, 192; la Cicero, 79; la Melanchthon, 4.
- Apollonius din Tyana**
la Bellori, 185; despre fan-tezie, 9—10.
- Arcimboldo, Capricci, 158.**
- Arhimede**
la Melanchthon, 79.
- Ariosto**
la Bellori, 186; despre Zeuxis, 26, 110.
- Aristotel**
despre arta actorului, 108; despre frumusețe, 11; exemplul arhitectului la Plotin, Filon și Toma din Aquino, 223; la Bellori, 184, 187 și urm., 189; formă și materie, 10 și urm., 14 și urm., 87; la Mario Equicola, 118; la Melanchthon, 4, 78; și Michelangelo, 72 și urm., 168; în Renaștere, 112; receptarea lui în secolul al XIII-lea, 21; la Scaliger, 86; la Seneca, 123; la Zuccari, 45, 53, 55, 139, 155.
- Armenini, Giovan Battista**
poziția față de „disegno“, 43, 136, 143; ideea artistică, 36, 123; împotriva naturalismului, 109.
- Arpino, Giuseppe di**
la Bellori, 193.
- Augustin**
referire la Cicero, 20, 92 și urm.; și Dionisie Areopagitul, 21; definiția termenului „idee“, 21, 73 și urm.; „imago“, 71, 102; la Mario Equicola, 118; teoria imitației, p. 23, 102; „pulchritudo“, 17, 92.
- Averroes**
comentariu la Aristotel, menționat de Varchi, 72.
- Bacon, Francis**
împotriva teoriei selecției, 125.

- Baldinucci, Filippo
 „disegno“ (definiție), 135;
 ideea (definiție), 123; mani-
 era, 159 și urm.; „obi-
 ect inteligibil“, 41, 126.
- Baglione, Giovanni
 împotriva naturalismului,
 161.
- Baldassare
 la Bellori, 185.
- Barocci, Federico
 la Bellori, 193.
- Bellori, Giovanni Pietro
 creația divină și cea artis-
 tică, 169 și urm.; gravura
 „*Imitatio sapiens*“, 107; im-
 potriva naturalismului, 62,
 66, 107 și urm., 155 și
 urm., 162; maniera, 159,
 193; reinterpretația lui Ci-
 cero, 64, 80; teoria clasi-
 cistă a artei, 63, 161;
Vite de Pittori etc. (text
 repr.), 182 și urm.
- Berni, Francesco
 despre platonismul lui Mi-
 chelangelo, 68, 168.
- Bernini
 ca teoretician al artei,
 61 și urm., 162; despre por-
 tret, 137; împotriva natura-
 lismului, 66, 165; împotri-
 va teoriei selecției, 125.
- Biondo
 artistul și natura, 109.
- Bisagno, Francesco
 despre „disegno“, 136.
- Boccaccio, Giovanni
 despre arta picturii la
 Giotto, 110; transformarea
 lui Epimeteu într-o mai-
 muță, 107.
- Boetius la Pacheco, 138.
- Bonaventura
 influența lui, 99; metafizica
 luminii, 94; repetarea
 exemplului aristotelic al
 „casei“, 87.
- Borromini
 la Bellori, 192.
- Bramante
 la Bellori, 191.
- Breughel, Pieter
 la Giustiniani, 161.
- Bril
 la Giustiniani, 161.
- Bronzino
 ca manierist, 43.
- Bruno, Giordano
 Eros, 167; frumusețea (de-
 finiție) 56; împotriva regu-
 lilor, 41, 44, 126.
- Callipides
 actor, p. 108.
- Camillo, Giulio
Idea del teatro, 126.
- Caravaggio, Michelangelo da,
 la Bellori, 184, 193; la
 Giustiniani, 161; păreri
 despre naturalismul său,
 43, 62, 111.
- Carducho, Vicente
 despre arta portretului, 92.
- Carracci, Annibale
 la Giustiniani, 161; ca
 restaurator al artei cla-
 sice, 63; *Viața* lui de Bellori,
 182, 192.
- Castelvetro
 la Bellori, 187; fondator,
 împreună cu alții, al poe-
 ticii moderne, 49.
- Castiglione
 la Bellori, 185.
 frumosul = binele, 153;
 imitația naturii, 34, 118.
- Cellini
 ca manierist, 44.
- Cennino, Cennini
 despre darul invenției, 34,
 118; reprezentarea mun-
 ților, 25, 106.
- Cesariano
 editor al lui Vitruviu, 126.
- Chambray, Roland Fréart de
 ca clasicist, 165.
- Champagne, Philippe de
 împotriva clasicismului,
 165.

- Christ, John. Fr.
despre noțiunea de „gust”,
160.
- Cicero
despre fantezie, 34, 36;
despre frumusețe, 88;
despre idei, 6, 10, 33, 36;
influența asupra lui Au-
gustin, 20, 94 și urm.;
în Renașterea timpurie, 31;
la Bellori, 64 și urm., 183;
la Melanchthon, 5, 78, 79;
Oratorul, 5 și urm., 80.
- Cimabue
la Bellori, 192.
- Civetta
la Giustiniani, 161.
- Clement Alexandrinul
imitarea naturii, 107.
- Comanini
Alegorie, 158; despre
Dürer, 127; interpretare
greșită a lui Platon, 187,
190; precursor al teoriei
artei moderne, 49; teoria
ideilor, originar-platonică,
144 și urm., 162.
- Condivi
despre Platon, 68, 165;
viața lui Michelangelo, 128.
- Correggio
în barocul timpuriu, 42.
- Cosimo, Piero di
ilustrația unei povestiri de
Boccaccio, 107.
- Cristolaos
la Bellori, 190.
- Cusanus, Nicolaus
Contemplatio idearum
[Contemplația ideilor], 98.
- Dante
la Bellori, 185; concepția
despre artă, 24, 103 și urm.;
influența asupra lui Mi-
chelangelo, 68; imitarea
naturii, 107; teoria ideilor,
103 și urm.
- Danti, Vincenzo
despre reguli, 46, 133;
- frumusețea exterioară și
cea interioară, 152 și urm.;
precursor al teoriei artei
moderne, 49; ca manierist,
44; „ritrarre” și „imitarea”,
47.
- Demetrius (pictor)
în estetica Antichității, 8;
în estetica Renașterii, 26,
33.
- Dion Chrysostomos
despre arta sculptorului,
89; despre Elena, 67;
despre frumusețe, 34;
despre statuia lui Zeus de
Fidias, 9, 82 și urm.
- Dionisie Areopagitul
despre ideile existente în
Dumnezeu, 21, 93, 97;
la Ficino, 29, 93, 122;
metafizica luminii, 56;
referire la Plotin, 89.
- Dionis din Halicarnas
Zeuxis ca exemplu pentru
idee, 124 și urm.
- Dolce, Lodovico
artistul și natura, 47 și
urm., 109; despre „dis-
egno”, 43, 135; despre fru-
musețe, 56, 154.
- Dondi, Giovanni
produsul artei și produsul
naturii, 110.
- Doni, A. Francesco
despre *Melancolia* lui
Dürer, 136.
- Dürer, Albrecht
aprecierea lui de către Co-
manini, 127; aprecierea lui
Michelangelo, 44; aprecie-
rea lui Zuccari, 45, 101;
atitudinea sa față de nor-
mă, 111; cercetări asupra
proporțiilor, 39, 44; „co-
moara din inimă”, 35;
conceptul de artă, 79; con-
fruntare cu Seneca, 169;
despre „ingenium” [talen-
tul artistic], 73 și urm.,
169; la Doni, 136; și Ficino,
75, 169; preluare de către

- Lomazzo, 45; produsul artei și produsul naturii, 101, 110.
- Du Fresnay, clasicist, 165.
- Eckhart, Magistrul
repetare a exemplului aristotelic al casei, 87;
teoria ideilor, 24, 74;
Toma din Aquino, 99, 102.
- Empedocle
compararea tabloului cu un cosmos, 21 și urm.
- Equicola, Mario
idee = formă, 118 și urm.
- Euclid
în Renașterea timpurie, 31.
- Félibien, André
ca clasicist, 165.
- Ficino, Marsiglio
Comentariu la Simpozion,
(text reprodus), 171 și urm.; comentariul la Timeu, 94, 116 și urm.; confruntare cu Dürer, 75, 169; definiția frumuseții, 56; despre idee, 32, 98, 157; influența asupra lui Lomazzo, 58, 153 și urm., 261; influența asupra lui Poussin, 261 și urm.; influența lui Dionisie Arcopagitul, 93; teoria artei, 29 și urm., 112.
- Filostrat
la Bellori, 185, 186; „despre imagini“, 7, 82, 122; despre imaginație, 9, 82 și urm.
- Fréart de Chambray, Roland
ca clasicist, 165.
- Geiler von Kaisersperg — vezi
Kaisersberg, Geiler von.
- Gessner, Salomon
prescripțiile lui Cennini
privitoare la reprezentarea
munților, 106.
- Ghasáli, Al
teoria teleologică a frumuseții, 153.
- Ghiberti
atitudinea față de Antichitate, 61; imitarea naturii, 25, 107.
- Gianbologna
ca manierist, 44.
- Giordano Bruno
definiția frumuseții, 56;
erosul, 286; împotriva
regulilor, 41, 44.
- Giotto
la Bellori, 192; la Boccaccio, 110.
- Giovio, Paolo
medalia batjocoritoare la
adresa lui, 158.
- Giulio Romano
la Bellori, 191.
- Giustiniani, Marchizul
maniera, 159 și urm.;
„modalitățile“ picturii, 161.
- Goethe
despre Antichitate, 162;
despre idee, 64; maniera,
159 și urm.; observarea
naturii, 106 și urm.
- Greco
ca manierist, 44.
- Gregorius, Magister
fidelitatea față de natură
în opera de artă, 101.
- Grigorie de Nyssa,
despre frumusețe, 92.
- Guercino,
tabloul „la pittura“, 136.
- Heinse, Wilhelm
împotriva teoriei selecției,
125.
- Homer
la Bellori, 66, 186; la Platon, 1; în Renaștere, 29; la Scaliger, 86; la Schiller, 107.
- Honnecourt, Villard de
lucru după model din natură, 101.

- Hoogstraaten, S. van
împotriva teoriei selecției,
125.
- Innius, Franciscus
imitația naturii, 133, 162;
interpretare greșită a lui
Platon, 187; Zeuxis ca
exemplu pentru Idee, 124.
- Kant
„lucrul în sine“, 76.
- Kaisersberg, Geiler de
conceptul de ἀφαιρέσις [in-
lăturarea prisosului], 166;
comparație între produsul
artei și produsul naturii,
100.
- Kritolaos
la Bellori, 190.
- Landino
comentariul la Dante, 105;
despre „concetto“, 108.
- Leonardo da Vinci
la Bellori, 64, 185; despre
inventivitate, 34; ecoul său
în barocul timpuriu, 43;
norma gustului, 29; pic-
turii îi revine întâiul rang, 7,
81; depășirea materiei, 89;
imitarea naturii, 25, 110;
la Pacheco, 124; Palissy,
plagiatorul lui, 127; stu-
dii privitoare la proporții,
39, 44, 128, 175; creație,
divină și artistică, 170; la
Zuccari, 129, 154.
- Lomazzo, Giovanni Paolo
creația divină și cea artisti-
că, 169 și urm.; dependența
față de Ficino, 58, 156, 164;
despre Arcimboldo, 158;
despre „disegno“, 48, 136,
149; despre frumusețe, 56,
152 și urm., 156; „figu-
ra serpentinată“, 45 și urm.,
128; „ideea“ în cazul portre-
tului, 48, 136 și urm.;
imitația, 66, 134; in-
fluența asupra lui Pous-
sin, 163 și urm.; în opo-
ziție cu Zuccari, 59, 149;
precursor al teoriei artei
moderne, 49; prelucrarea
proporțiilor de la Dürer,
46; preluarea teoriei artei
de la Alberti, 43, 127.
Opere:
Despre proporțiile frumoase
și comentariul lui Marsi-
glio Ficino la *Simpozion*
(text reprodus), 171 și urm.;
în opoziție cu Zuccari, 59,
149.
*Idea del Tempio della Pit-
tura*, 57 și urm., 126.
Textul cap. 26 reprodus,
176 și urm.
Tratatul din 1584, 50, 133
și urm.; 152.
- Longinus
în polemică cu Plotin, 94.
- Lucian
la Alberti, 115; la Bellori,
184; frumusețea ca armo-
nie, 88; *Visul*, 81.
- Lysipp
la Bellori, 184, 192; imi-
tarea naturii, 110.
- Mander, Karel van
ideea ca imaginație, 123.
- Manetti
poziția față de Antichi-
tate, 61.
- Marino
la Bellori 187.
- Marsiglio Ficino,
Comentariu la Simpozion
(text reprodus), 171 și urm.;
comentariul la Timeu, 94, 115
și urm.; confruntare cu
Dürer, 75, 169; definiția
frumuseții, 56; despre
„idee“, 32, 98, 157; influ-
ență asupra lui Lomazzo,
58, 156, 163; influență a-

- supra lui Poussin, 163 și urm.; influența lui Dionisie Areopagitul, 93; teoria artei, 29, 112.
- Maxim din Tyr
la Bellori, 183.
- Melanchthon
despre Cicero, 64, 78 și urm.; conceptul de artă, 78; despre Platon, 4, 78 și urm.
- Mengs, Rafael
influența asupra lui Winckelmann, 163.
- Michelangelo
și Aristotel, 72 și urm., 168; la Baldinucci, 159; la Bellori, 191; despre „concetto“, 72 și urm., 168; despre Dürer, 44; ca neoplatonician, 68 și urm., 89, 166; teoria selecției, 168.
- Myron
epigrama antică prizitoare la el, 8.
- Origene,
despre frumos, 92.
- Ottokar de Steier
contestarea realismului, 101.
- Ovidiu
la Bellori, 186 și urm.
- Pacheco, Fr.
creația divină și cea artistică, 169; teoria ideilor, scolastică, 123, 126, 137 și urm., 215; și Zuccari, 126.
- Pacioli, Luca
„divina proportione“, 31.
- Pader, Hilaire
ca traducător al lui Lomazzo, 163.
- Pahlmann
prescripțiile lui Cennini privind reprezentarea munților, 106.
- Palissy, Bernard
imitatorul lui Leonardo, 127.
- Parmigianino
ca manierist, 43.
- Parrhasios
ca exemplu pentru procedul selecționii, 90.
- Patrizzi
definiția frumuseții, 56.
- Paulinus de Nola
împotriva portretului, 92.
- Perrault, Charles
contestarea clasicismului, 165.
- Peruzzi
ca manierist, 44.
- Petrarca
despre creația artistică, 34, 118, 126; influența asupra lui Michelangelo, 68, 165.
- Piero di Cosimo
ilustrația unei povestiri a lui Boccaccio, 107.
- Pignoria, Lorenzo, 158.
- Piles, Roger de
contestarea clasicismului, 165; ideea pictorului perfect, 126.
- Piero della Francesca
studii asupra proporțiilor și perspectivei, 44.
- Pino, Paolo
poziția lui față de „disegno“, 43.
- Platon
la Alberti, 113 și urm.; atitudinea față de artă, 1 și urm.; la Bellori, 63, 189, 190; la Cicero, 6, 11; la Comanini; 119 și urm.; 187, 190; *Comentariul la Simpozion* (text reprodus), 171 și urm.; în *Renășterea timpurie*, 29, 31, 112; comparația între omul de stat și pictor, 9; la Dante, 104; la Danti, 152; la Dürer, 74, 169; la Equicola Mario, 118 și urm.; la Ficino, 29, 58, 115 și urm., 171; interpretarea greșită a lui în clasicism, 63 și urm.; 1

- Landino, 105; la Melanchthon, 4, 78; la Michelangelo, 68, 168; la Pacheco, 137 și Plotin (contrastul dintre ei), 14; la Scaliger, 86; la Seneca, 12, 75, 83 și urm., 161 și Zuccari, 51, 145.
- Opere:**
Legile, 78; *Phaidon*, 190; *Scrisori*, 78; *Sofistul*, 3, 78; *Statul*, 3, 7, 78, 81.
- Plinius**
 și Bellori, 184; despre pictură, 7, 81.
- Plotin**
 și Alberti, 113 și urm.; și Aristotel (tangent), 14 și urm., 22; definiția frumuseții, 14, 92; la Ficino, 30, 116 și urm.; 171, 174; formă și materie, 14 și urm.; 87 și urm., 90; imagini originare, 12 și urm.; 33, 86; împotriva stoicilor, 88; interpretare, 2; la Michelangelo, 69; și Platon (contrastul dintre ei), 14 și urm.; 20, 94, 97; despre statuia lui Zeus de Fidias, 82; teoria selecției, 17, 90.
- Plutarh**
 la Alberti, 134; ideea, conținut al conștiinței, 10, 83.
- Policlet**
 în estetica Antichității, 8, 82.
- Pomponius Gauricus**
 teoria proporțiilor, 175.
- Pontorno**
 ca manierist, 43.
- Porphyrios**
 despre Plotin, 90.
- Poussin**
 teoria neoplatoniciană a frumosului, 163 și urm.; despre stil, 160.
- Proclus**
 la Bellori, 183; despre statuia lui Zeus de Fidias, 82; frumusețe și adevăr în opera de artă, 78, 90 și urm.
- Protagoras**
 la Cicero, 79.
- Quintilian**
 despre artă și natură, 8, 82; la Bellori, 184, 190; despre Kritolaos, 190; în Renașterea timpurie, 31, 112.
- Rafael**
 la Baldinucci, 159; la Bellori, 64 și urm., 185, 191, 193; scrisoare către Castiglione, 34, 38, 118; la Giustiniani, 161; conceptul de idee, 40, 123, 161; la Pacheco, 124; reprezentant al clasicismului, 42, 61, 158; la Winckelmann, 163.
- Reni, Guido**
 la Bellori, 185; la Giustiniani, 161; idee și model, 38; la Winckelmann, 163.
- Ripa, Cesare**
 despre frumusețe, 153 și urm., 157.
- Romano, Giulio**
 la Bellori, 191.
- Rossi**
 ca manierist, 44.
- Rosso**
 ca manierist, 43.
- Rubens, Peter Paul**
 la Bellori, 193.
- Rudolf de Habsburg**
 monumentul său funerar, 101.
- Rumohr**
 critica clasicismului, 66.
- Salviati**
 ca manierist, 44.

- Sarto, Andrea del
la Baldinucci, 159.
- Scaliger, Jul. Caes.
definiția frumuseții, 152;
ideea ca obiect al picturii,
85 și urm.; imitarea na-
turii, 133 și urm.; poetica
modernă (fundamentarea
ei), 49.
- Scannelli
definiția frumuseții, 154;
împotriva naturalismului,
162; precursor al teoriei
artei moderne, 49.
- Scaramuccia, Luigi
împotriva naturalismului,
62, 161.
- Schiller
imitarea naturii, 106 și
urm.; pilda cu blocul de
marmură, 166.
- Scolastica
concepția despre idee, 22 și
urm.; formă și materie, 23
și urm.
- Seneca
la Bellori, 185; concepția
despre idee, 12 și urm.,
82, 94; la Dürer, 75, 169;
la Landino, 105; la Pa-
checo, 137; la Scaliger, 86.
- Sextus Empiricus,
despre Kritolaos, 190.
- Shaftesbury
influența asupra lui Win-
ckelmann, 163.
- Siciolante da Sermoneta
ca manierist, 44.
- Socrate
la Bellori, 184; teoria se-
lecției, 8.
- Stephanus
opinia lui Villani despre
el, 107.
- Stoa (Stoici, Stoicism)
ideile innăscute, 10, 20,
83 și urm.; interpretarea
miturilor, 9; Plotin (cri-
tica lui la adresa stoicilor),
57 și urm.
- Stobaeus
ideea, conținut al conști-
inței, 10, 83.
- Tasso, Torquato
la Bellori, 189.
- Toma din Aquino
conceptul de artă, 79;
exemplul casei, 87; creație
divină și artistică, 22, 99;
la Dante, 104; ideea (de-
finiție), 22, 36, 97, 99 și
urm.; cuasi-ideea, 22; ima-
ginea, 71, 102; despre imi-
tație, 24, 102; la Pacheco,
113; la Ripa, 157; scrierea
Despre frumos și bine, 93
și urm.; despre sculptură,
89; teoria teologică a fru-
mosului, 153; la Zuccari,
51 și urm., 145 și urm.;
155.
- Tintoretto
ca manierist, 44.
- Tizian
la Bellori, 187; la Giusti-
niani, 161.
- Tzetzes, Joannes,
epigrama despre o statuie
a Atenei de Fidias, 3.
- Varchi, Benedetto
comentariu la Michelan-
gelo, 71, 168.
- Vasari,
atitudinea față de Antichi-
tate, 61, 134 și urm.; la
Bellori, 65; „conchetto”, 108;
creație divină și artistică,
75 și urm., 169; despre „di-
segno”, 39, 48, 119, 135,
155; experiență și fante-
zie, 35 și urm., 123; des-
pre idee, 40; raportul său
cu tradiția, 108 și urm.
- Vettori (Victorius)
textul lui Cicero editat de
el, 64, 80.

Villani, Filippo

atitudinea față de Antichitate, 61; imitarea naturii, 25, 107.

Vitruviu

la Bellori, 192; ediția lui Cesariano, 126; estetică, 78; în Renașterea timpurie, 31; teoria proporțiilor la Ficino, 175.

Wilhelm din Auvergne

Idee și noțiune, 98.

Winckelmann

împotriva naturalismului, 66, 108; stil, 160; influența lui Bellori asupra sa, 163.

Xenofon

la Bellori, 184; frumusețea (producerea ei în opera de artă), 8, 82; frumusețe și simetrie, 88.

Zeuxis

ca exemplu pentru procedeul selectiv la Alberti, 33, 118; în Antichitate, 8

și urm.; la Fr. Bacon, 125; la Baldinucci, 124 și urm.; la Bellori, 183, 185; la Heinse, 125, la Hoogstraten, 125; la Junius, 124; la Pacheco, 124, 126; la Plotin, 90; în Renaștere, 26; la Zuccari, 151.

Zuccari, Federico

ca aristotelician, 54 și urm., 152; creația divină și cea artistică, 75 și urm., 169; despre „disegno“, 50 și urm., 135 și urm.; despre Dürer, 42, 128 și urm.; despre imitare, 66, 109 și urm., 149, 151; despre Leonardo, 128 și urm., 154; despre Toma din Aquino, 53, 99, 147 și urm.; despre tipuri, 43; *Idea de pictori* din 1607, 50 și urm.; ideea în portret, 48, 137; împotriva tematicii, 44, 128 și urm.; în opoziție cu Lomazzo, 50, 149; precursor al teoriei artei moderne, 50, 126; receptarea gândirii scolastice, 54 și urm., 98.

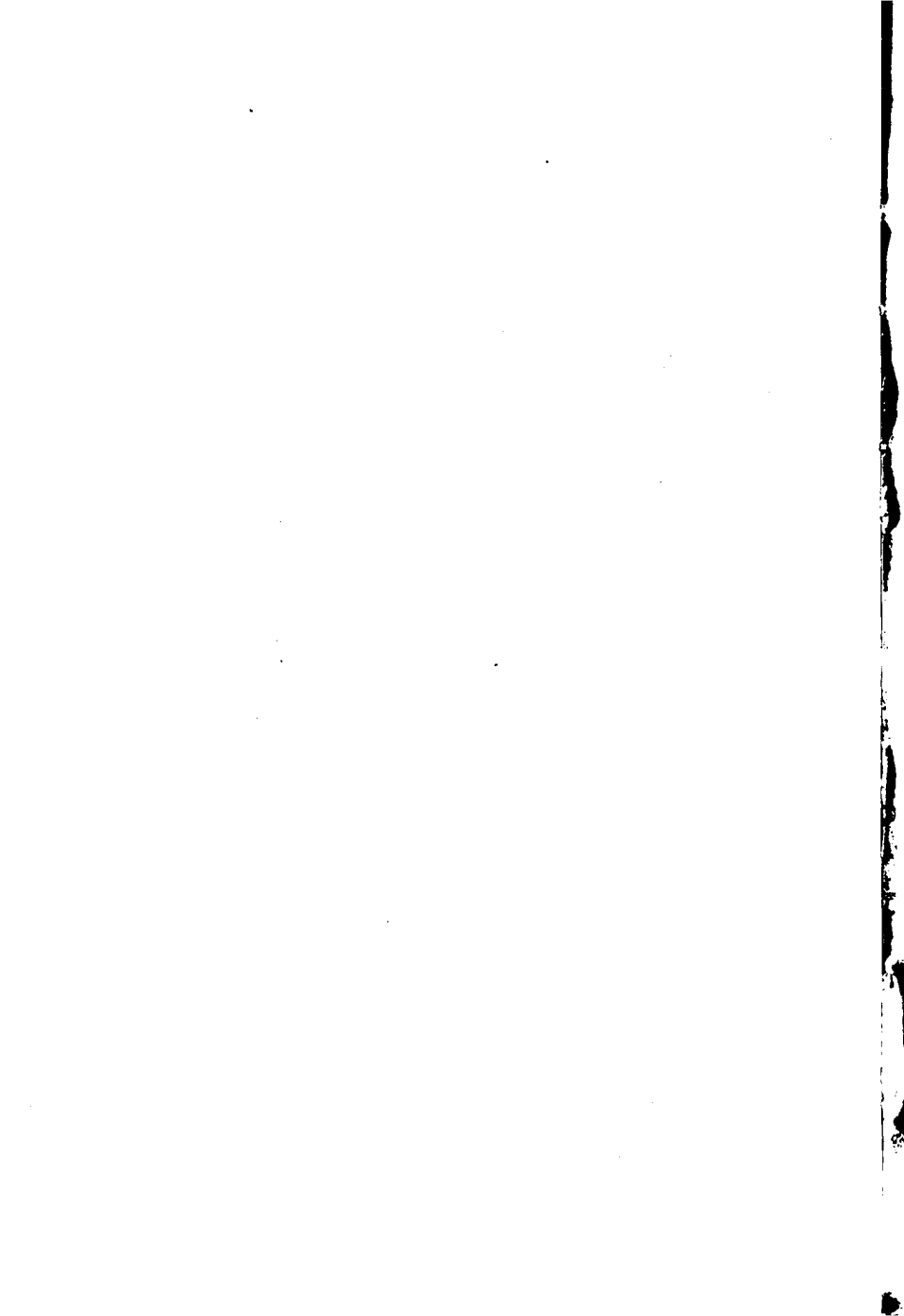
Zucchi, Jacopo

Discorso, 126.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. A. Clouwet: *Ideea* (din Giov. Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori ...*, Roma, 1672)
2. Zeus olimpien de Fidias (monedă din Elida din vremea lui Hadrian)
3. Școala lui Andrea Pisano: *Pictura* (relief, Campanile din Florența)
4. Dürer: *Desenatorul lăutei* (gravură din *Indicații cu privire la măsurătoarea cu compasul și echerul*, Nürnberg, 1525)
5. Gravor anonim: *Ideea* (din *Iconologia* lui Cesare Ripa, Veneția, 1643)
6. A. Clouwet: *Imitatio Sapiens* (din Giov. Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori ...*, Roma, 1672)
7. Michelangelo: *Noaptea*

PLANȘE ÎNTRE PAGINILE 170 — 171



CUPRINS

<i>Prefață, de Amelia Pavel</i>	V
Introducere	1
Antichitatea	6
Evul Mediu	19
Renașterea	25
„Manierismul“	42
Clasicismul	61
Michelangelo și Dürer	68
Note	78
Apendice I. Capitolul lui G. P. Lomazzo despre proporțiile frumoase și <i>Comentariul la Simpozion</i> al lui Marsiglio Ficino	171
Apendice II. G. P. Bellori, <i>Ideea pictorului, sculptorului și arhi- tectului, extrasă din frumusețile naturale, superioară naturii</i>	182
Indice de nume	194
Lista ilustrațiilor	203

Lector: INNA CRISTEA
Tehnoredactor: VICTOR MAŞEK

*

*Tiraj 3030 ex. broşate, Bun de tipar 24.12.1974. Coli
tipar 13,73. Planşe tipu 7.*

✱

Tiparul executat sub comanda
nr. 427 la

Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918”

Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti
Republica Socialistă România

